



روحیه جارودی

واقعیه بد اصفاف

بیگموسان چون بیرس . کافکا

تقدیر اراهورن

ترجمه علیم طوسون

مراجعة فؤاد صداد

روچیه جارودی

واقعیه بدلاضاف

بیکاسو . سان چون پیرس . کافکا

تقدیم

أراجون

ترجمه حلیف طوسون

مراجعة فنّواد حداد

دارالکتاب العربی للطباعة والنشر
بالتاسعة

« نحن الطالبين في كل مكان غمار الافق
لنمنا بأعداء لكم .

نريد أن نمنحكم كل الرحاب الغريبة
حيث يزدهر السر الخفى ويبيع نفسه لمن
أراد اجتناؤه .

هناك اوقدت نار جديدة وتراحت ألوان
لم تبصرها عين

وأومات خيالات شفاقة

نريد أن تتجسد

... فرحة بنا

رحمة بالكافحين أبدا على مشارف
الانتهائية والمستقبل .

جيوم أبو لينير

مقدمة

أعتبر هذا الكتاب حدثاً .

باعتبار ما يقوله وباعتبار الرجل الذي كتبه والملاحظة التي ظهر فيها ، ولأنه ضمان للمستقبل . فهذا الكتاب نهاية مطاف وبداية انطلاقة ، لأنه يحطم أشياء ويفتح الباب لغيرها : فهو في آن واحد رفض وفتح .

يجب أن نتعرض أولاً للرجل ، لأننا بصدد كتاب من تأليف انسان معين ، يتكلم من موقعه ، حيث يعيش ويعمل ، ومن وجهة نظره التي يراها سليمة ومتمشية مع أعماله ومع المبادئ التي تستند عليها . لسنا بصدد انسان عكف بالمصادفة على الكتابة لمجرد اعجابه الطارئ بقصيدة لسان جون بيرس أو بلوحة لبيكاسو . . فهذه المسائل أساسية في رأيه ، وهي ترتبط بفكرته عن الخير والشر ومبررات وجوده وفنائه ، وبوقوفه الى جانب الأغلبية الساحقة التي تعاني وتتألم . وما يقوله هنا ليس أبداً أهواء أو مشاعر أو ضرباً من التعسف ، بل مسئولية يتحملها تجاه نفسه وتجاه الآخرين ، وإيمان راسخ منه بأن الخطأ في هذا الميدان انعكاس لأخطاء ومواقف أخرى ، وهو تصحيح لخط السير وتأكيد للفكر السليم .

لاشك أننا نحكم على الناقد بأرائه التي ألفناها ، أي
بما يدافع عنه وبتذوقه لما يتعرض له ، ويمدح حساسيته .
وسيبكون على حق في نظرنا إذا رأى قبلنا أشياء تأكلت
قيمتها ولم تعد موضع نزاع . ولكننا لا نبالي كثيرا
بمجموع أفكار هذا الناقد . لقد قرأت أجيال متعاقبة
لسانت بوف لأنه عرفنا بشعراء البلياد أو بالرومانتيكيين .
على أن هذه الأجيال نسبت تماما أنه كان من أتباع سان
سيمون .

ولكن الأمر يختلف بالنسبة لماركسي . فحتى الذين
لا يعتبرون أن كافكا اكتشاف جديد ، يهمهم أن يتكلم
عنه هنا رجل ماركسي ، وبصفته هذه -
ولا شك أن ذلك يرجع إلى طبيعة الماركسية نفسها .
فكل نقد ينبع من مفهوم عام للعالم ، وقد نلاحظه بدرجة
أو أخرى . والكاتب يتفاهم مع قرائه عن طريق هذا
المفهوم السائد ، ومن هنا يستمد الناقد نفوذه فيؤثر على
الأفكار المقررة أو الأفكار التي في طريقها لأن تصبح
كذلك . ويعبر الناقد ، بلغة شعبه ، عن رأى الأمة ،
في إطار نظام اجتماعي معين وفي مرحلة معينة . وهذا
معيار عظيمة ما يقول وتلك حدوده أيضا . فالخير والجمال
ليسا الشيء نفسه بالنسبة للأسباني الذي عاش في
العصر الذهبي أو للفرنسي المعاصر لعهد لويس الرابع
عشر . وهل كان بوالو يستطيع أن يفهم جونجورا أو
حتى شكسبير ، وهو الذي اعتبر كل ما جادت به بلاده
قبل مالبير مجرد نفاية ؟ هذا بالرغم من أنه كان هناك

مفهوم عام للأشياء ، يرمى الى الشمول والكونية ، على الأقل في جزء من العالم ، ويتسمى لهذا السبب بالكاثوليكية (١) . بيد أن التفرد ظهر من جديد داخل اطار هذه الكونية . ولم تكن الانقسامات والفرق البروتستانتية التي تطبعت بالسمات المميزة للبلدان التي نمت وتطورت فيها ، هي السبب الوحيد لهذا التفرد لأنه ظهر أيضا بين أتباع الديانة نفسها . فالهوة التي تفصل بين القديس يوحنا الصليبي وبين بوسويه لا تقل عن تلك التي تفصل بين كالدرون وراسين .

لا شك أن الماركسية كانت أول محاولة ، بل المحاولة الوحيدة ، التي تلزم من يعتقد بها ألا ينسى أبدا أنه لا يوجه كلامه إلا لمن يحيطون به فقط ، وهو ملم بطروف حياتهم التي يشاركون فيها ، بل ويخاطب كل الناس ، كما هم ، على اختلافهم عنه ، وفي ذهنه أبعاد مستقبلهم .
يتكلم الماركسي منطلقا من افتراض علمي معين وكل خطأ يقع فيه ويؤدي الى التشكيك في ذلك الافتراض ، يعد في نظره جريمة في حق الانسانية .

أكتب هذا الكلام في وقت تفصح فيه وتكشف أخطاء من هذا النوع بطريقة لم تعهد من قبل ، في وقت يضطر فيه الذين ينسبون أنفسهم للماركسية الى غربة كل «معتقداتهم» أي أفكارهم التي اعتبروها صحيحة ، لا تقبل الجدل ، تماما كما يحدث أثناء الحرب ، اذ يتبنى رجال

(١) الكاثوليكية مشتقة من كلمة يونانية تعنى الكونية (المترجم).

هذا المعسكر أو ذاك مفهومات عن العنف يعجبون منها
عندما يعود السلام . لا أدري ماذا كان يجوز للمسيحي
أن يبرر الأعمال غير الانسانية التي تفرضها عليه السلطات
وأن يحاول التوفيق بينها وبين ما يمليه عليه إيمانه ،
فأنا لا أريد أن أناقش هذه القضية ، ولكنني أعرف أن
الأخطاء والجرائم لا يمكنها أن تجد لها مكانا طبيعيا في
الماركسية ، فهذا تحريف لها وخيانة وتشويه .

ولا شك أن ذلك هو سبب الطابع الفريد الذي تميز
به قضيح الانحرافات عن الماركسية بعد مرحلة
الستالينية .

لسنا بصدد مراجعة الماركسية بل بصدد تنقيتها من
الشوائب وتخليصها من التطبيق العقائدي الجامد ،
سواء في مجال التاريخ أو العلوم أو النقد الأدبي ، ومن
الحجج الدامغة والاستشهاد بالكتب « المقدسة » التي
تكتم الأفواه وتجعل المناقشة مستحيلة . وسأكتفي هنا
بمثال في الحقل الأدبي فما أكثر ما استخدمت نصوص
لأنجلز التي تحدد الوضع السليم لبلازاك ، لسحق كل ما
هو لغير بلازاك . وهكذا جاء من توهموا أنهم ماركسيون ،
بنظام تدرج هرمي لا يمكن المساس به ، غافلين عن أنه
إذا كان أنجلز لم يتكلم عن ستندال ، فذلك لأنه لم يقرأه .
ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذي ضربه أنجلز لبلازاك ليس
« النص » أو « القول الفصل » في بلازاك ، بل مسلك
أنجلز إزاءه ، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول

الى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القدرة على استيعاب أفكار
ماركس وانجلز فى مواجهة حدث آخر .

أعتبر هذا الكتاب حدثا لأنه يتعرض لمسائل أساسية
فى حياتى وفى فكرى . وأريد أن أتكلم هنا من وجهة
نظرى الشخصية .

ان معركة حياتى تتلخص فى انتعير عن أشياء خارج
كيانى ، سبقتنى الى هذا العالم وستظل بعد أن أتوارى
عنه . وهذا ما تسميه اللغة المجردة « الواقعية » التى
نحاول أن نتكلم عنها بلهجة غير مأساوية مع أنى مهيا
للانسياق وراء هذه اللهجة . فالإنسان الواقعى يقدم على
رهان ، وهو نفسه موضوع ذلك الرهان ، وإذا خسر من
انغمس فى هذا المضمار فانه يفقد كل شىء لأنه لا يبقى
منه أى شىء . . . ومهما ادعيتم فإن كل انسان يحتفظ فى
قرارة نفسه برغبة دفينة وهى أن يبقى منه شىء يحيا
من بعده ويترك أثرا منه . وما أكثر الذين ينقشون
أسماءهم على الأشجار والأحجار ! ان مأساتى لا تختلف
عن مأساتهم .

وكلمة الواقعية أو الواقعى قد تؤدى الى الخلط أو قد
تلتبس معانيها على أقل تقدير . وهناك فنانون كبار
يمقتون هذه الكلمة مع أن الفضل فى بقائهم يرجع الى
الجانب الواقعى فى أعمالهم . وأذكر على سبيل المثال
الفنان ماتيس اذ كان يقول انه ينطلق من الواقع وانه

لا يستطيع أن يستغنى عنه . ومع ذلك كان ماتيس لا يتفوه بكلمة « الواقعي » دون أن يتحامل عليها . إنها مأساة . . مأساة المفردات . وبوسعكم أن تعتبروا كلمة الواقعية وصمة عار ولكنى لن أتخلى عنها أبدا . فال موقف الواقعي في الحياة أو الفن هو مغزى حياتى وفنى . وهناك كثيرون يشاركوننى هذا الموقف . غير أن إساءة استخدام الكلمة ولصقها ببعض الأشكال البتذلة (وهذا ما حدث بالنسبة لنوع من المادية) وإسراف تجار الصورة والكلمة فى انتهاكها فى عصرنا هذا ، ساهم الى حد كبير فى الخط من شأنها . وليست القضية بالنسبة لى مجرد ابتكار طارئ ينتشر ثم يزول . فلن أخجل من موقفى الواقعي أو أتخلى عنه لأنه لا يتوقف على صراخ أعداء الواقعية ولا على الانتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . أنا لم أولد واقعيًا ، كما أن المسألة لم تكن وحيا هبط على . لقد أصبحت الواقعية انجيازاً لفكرى لا أستطيع أن أحيده عنه . يحكم خبرة حياتى كلها . وقد يدرك الناس فى يوم من الأيام ما ضحيت به من أجلها .

يحدد هذا الكتاب موقف الواقعية ويطالب بإعادة تقييمها بما يتفق مع ما اعتمل فى الفكر الإنسانى منذ حوالى ستين عاماً . وهو فى نظرى أكثر من مجرد قراءة شيقة . . انه يمس شيئاً أساسياً ، يمس مصير الواقعية . وهذا المصير ليس أمراً مقرراً تم البت فيه نهائياً ، بل انه لا يمكن أن يظل قائماً بمعزل عن الأحداث الجديدة . يمكننا أن نتقبل مثلاً الواقعية التى لا تفهم العالم الا كما تصوره الذين اعتقدوا أن الأرض مسطحة وأن الشمس

تدور حولها؟ ينطبق هذا المثل أيضا على كل من يتجاهلون الاستكشافات الأخيرة للواقع كالنسبية والرادار وتركيب الذرة . ومع ذلك فكثيرا ما ندعى الى اعتناق هذه الواقعية الجامدة . أيجب أن تكون واقعية المستقبل التى ستناسب الناس الذين سيحكمون علينا هى الواقعية القديمة نفسها . والأنماط الجامدة نفسها ؟ ما القول اذا كانت زعزعة معرفتنا بالواقع جاءت على أيدي رجال ، ومن قبل أعماله . لم تناسب نفسها للواقعية ولم تختار طريقها ، مثال ذلك . ماتيس وجويس وجارى .

وأنا لم أذكر جارى جزافا . فانتاج الفريد جارى من بين الأعمال التى غنت رأسى الشاب دون أن أتبين مصدر قيمتها فى الهامى . هل كنت أستطيع أن أكتفى بذلك التفسير المبتسر الذى يعتبر «أوبو» مجرد أستاذ فلسفة . فى جامعة رين ؟ ليست الفكاهة و « المقلب » التى تبرز أمام أعيننا سوى تفسير مؤقت لهذه الشخصية . فعندما قدم المسرح الوطنى الشعبى مسرحية « أوبو ملكا » لم يكتف شباب اليوم بالتصفيق للكلمات فى حد ذاتها ، كما كنا نفعل فى الماضى ، بل صفق أيضا لشيء جديد ، شيء تولد عن التاريخ ، وهو ذلك الكائن المشوه الذى يجعل الجمهور نفسه يستقبل «صعود ارتورو أوى الذى لا يمكن مقاومته » بطريقة مختلفة عنى أنا مثلا ، لأننى شاهد على أحداث تلح على بتفاصيل صورة عهد عاصرتة . . . لم تعد شخصية « أوبو » المقدمة على خشبة المسرح الوطنى الشعبى مجرد نموذج يسخر منه الطالب أو فضيحة يثيرها التلفظ بكلمة مبتذلة فى الأيام الأخيرة من

القرن الماضي . لقد اكتسبت هذه المسرحية ، بسبب ظروف لاحقة ، نغمة واقعية وسعت من أبعاد أفقها مئات المرات ، رغم أن المؤلف نفسه ما كان يتخيل ذلك في يوم من الأيام .

وتجرى هذه الظاهرة أيضا على كافكا . فقد تصورنا في أول الأمر أن عالمه نتاج خيال سقيم فاذا به يصبح مطابقا للواقع التاريخي . ونصادف الظاهرة نفسها مرة أخرى في مسرح ماياكوفسكي ، اذ تحولت مبالغات عام ١٩٢٨ و ١٩٢٩ الى هجاء مباشر للبيروقراطية يفوق تأثيره بمرآحل ماتخيله المؤلف منذ خمس وثلاثين سنة . وهذا الهجاء له خطره الكبير ؛ لأن بيروقراطي اليوم من أمثال « بوبيدونوسيكوف » يتعرفون في هذه المسرحية على أشخاصهم ويحاولون انكار صورتهم الواضحة فيدعون أن هذا الواقع لا وجود له وأنه غير طبيعي ولا يشبه ما لدينا وأنه يتعين علينا أن نعيد النظر في هذا العمل الفني فيحوره ونخففه ونجعله أكثر شاعرية وأقل حدة .

هل تستطيع الواقعية أن ترفض فنا لا يدعى أنه يناصر الواقعية ولو أكد الواقع نفسه ذلك بكل قوة؟ هل ستقف الواقعية في صف من يطالبون بتحويلها وتخفيفها وجعلها أكثر شاعرية وأقل حدة ؟ هذه القضايا تثور في الأذهان ، في أذهان أمثال غندلما نفكر في أبولينير أو كلوديل أو رفردي أو حتى في باريس وكيبلنج ، كما يطرحها التصوير أيضا بالنسبة لبروجيل وجويا ، تماما كما يثيرها اليوم بالنسبة للوحة «جيرنيكا» لبيكاسو .

ان الرفض الحاسم لكل ما هو ليس « واقعيا » في مفهوم العقائدية يؤدي الى تشويه الواقعية ويقلل من شأنها كما يلقي بالأخص ظلال الغموض على قضايا مستقبل الفن الأساسية ، أى قضايا التراث الثقافى ، كما يسمونها . أبوسعنا أن نرفض ما يمكن أن يصبح فى الغد تعبيرا عن الواقع التاريخي (فالستاف ، فيجارو المفتش العام ، أوبو ، بوبيدونوسيكوف ..) وأن ندعى فى الوقت نفسه أننا ندافع عن التراث الشعبى فى مجال الثقافة ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكي (تشيكوسلوفاكيا) الذى انتمى اليه كافكا ، لهذا الموقف الساذج منه ، بعد سنوات من اساءة تقييم وتقدير أعماله ، لدليل على أن هذا التفكير لا يمكن أن يقف على قدميه ويؤكد الثقة فى مستقبل الفكر الانساني . لا أريد أن أخوض هنا فى تفاصيل المناقشات الدائرة الآن ، على أنه يتعين علينا أن نعترف ، عن طريق مثل هذه النماذج ، بأن مناقشة قيم الفن يجب أن تتم بأسلوب آخر غير أسلوب الحروب ، الأهلية منها وغير الأهلية . ولا يمكن أن نتصور أبدا أن الفكر الانساني سينمو وأن الثقافات الوطنية ستزدهر برفض المناقشة العنيفة فى أغلب الأحوال ، وان كان العنف هنا يختلف عن عنف الدولة لأنه ادعان الفرد للأغلبية .

وسواء كان الفنانون واقعيين أم غير واقعيين ، فلن تنفض خلافاتهم ولن ينتهى انكار بعضهم لبعض . والسلم الظاهري فى هذا الميدان ليس سوى واجهة ،

**فمن ذا الذى يستطيع أن يتكلم عن التعايش السلمى بين
الايديولوجيات ؟ ان التعايش السلمى فى الفن عبث ،
شأنه فى ذلك شأن الاتجاه نحو توحيد الفكر الخلاق
واخضاعه للقوانين المنزلة التى أبدعها أمثال أوبو
وبوينووسيكوف •**

أعتبر كتاب روجيه جارودى حدثا فى عالمنا هذا ،
وفى مواجهة التعسف المستتر خلف قناع العلم والجمود
الذى يلبس رداء الفن • وانى لأحیی هذا العمل المسور
الهادى لا بوصفى واقعيا فحسب ، بل بوصفى واقعيا
اشتراكيا • ويسعدنى أن أتخيل الشباب الذى غض
الطرف عن الواقعية ، باعتبارها اتجاها ولى ، قضى
عليه ومقبور ، وهو يرى فى هذا الكتاب استهلاكا لتأمل
ايجابى يساهم فيه الفن فى تغيير العالم •

اداجون

بیگ

سؤال

بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته :
«هل أنا من سكان المريخ ؟» ، ثم أسدى للمؤلف
النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلا
تقول فيه ان بابلو بيكاسو له ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب،
وكل مظاهر الكائن البشرى » .

ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان
لا أسطورة ، وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه الصورة التي تمثلها
نفسه ، فذلك لأن هذا هو التعريف الصحيح للأسطورة .

وعندما نقول ان بيكاسو انسان فنحن نعنى أنه ليس نبيا
أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم
أو صانع معجزات .

انه انسان ومصور ، أى رجل يلتهم الدنيا بعينه .. ثم
يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس وقلب انسان
تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول .

والقضية الأساسية المطروحة تلخص فى استنباط قوانين
الاستيعاب والتحول . ماذا يحدث داخل ذلك « الجهاز المحول » ؟

لقد فحص الدكتور يونج المبجل معرضا لبيكاسو فى زيوريخ
وأعلن بكل الثقة المطلوبة فى هذا النوع من التشخيصات أنه :
« تعبير نموذجى عن انفصام الشخصية » .

وأول أعراض هذا المرض : « الخطوط المتكسرة » ، و « شروخ
نفسية تتخلل الصورة » وأخطرها : المرحلة الزرقاء عنده التي
ترمز الي « النزول الي الجحيم » ، والأدهى من كل ما مضى : « قوة
الجاذبية الشيطانية للقيح والشر » ، أما التقرير النهائي الذي
استخلصه الدكتور يونج من تشخيصاته لحالة بيكاسو فهو :
« تناقض في الأحاسيس » ، بل انتفاء تام للحساسية « .. هكذا !
وهناك عالم آخر من فرع التخصص نفسه ومن الوطن نفسه
نال شهرته في سالف الأزمان عندما فسر تحول لامارتين الي
شاعر كبير وخطيب عظيم ، بقطامه الذي جاء مبكرا :

وسنترك لهؤلاء الاختصاصيين تقديراتهم الخاصة وذلك لسبب
أساسي وهو أن هذا النوع من التفسيرات لا يفسر أى شيء حتى ولو
استند الي مقدمات صحيحة . فلنفرض جدلا أن بيكاسو مصاب
بانفصام الشخصية ، فلن يعنى ذلك أن أى مريض بهذه الحالة
سيكون فى مصاف بيكاسو ، كما لن يتحول أى رضيع عجل بقطامه
الي شاعر أو خطيب فى مستوى لامارتين . فالفن ليس مجرد محصلة
لمجموعة من العناصر .

وبالطبع يساهم كل من البيئة والعصر بدور أساسى فى مولد
عدل فنى ما ، ولكنهما لا يدخلان ضمن عناصر هذه المحصلة . فكل
عصر وكل وسط يطرح قضايا على الانسان وبوسعه أن يقبل
اجابات عليها اذا كان خلاقا .

ويجرب الحكم نفسه على «الحكايات» المنسوجة حول الشخصية
الفنية ، شأنها فى ذلك شأن التحليل النفسى وغيره من أساليب

التفسير الميكانيكي . فالصحافة الساعية الى الخير المشير ، وكتب السير ، بل والنقاد أحيانا ، يهوون جميعا بشغف رواية النوادر والتعرض لغراميات الفنان . وهنا أيضا لا يهمنى ما حدث لييكاسو بقدر ما يعنينى ما فعله بييكاسو بما حدث له . ولو أن الأحداث هي التي كونته لما كان انسانا مثل الآخرين بل لأضحى أقلهم شأنًا . فحياته الجنسية أو آراؤه السياسية لم تصنع منه مصورا : فسيول الجنس البشرى وتيارات عصره تجرى في عروقه ولكنها لا تكتسب معناها الكونى أو التاريخى إلا لأنه تمكن من أن يضيف عليها أرقى أشكال الوجود الانسانى المتمثلة فى كل عمل فنى عظيم .

الفن ليس الا أسلوب حياة . وأسلوب حياة الانسان عبارة عن عمليتي انعكاس وخلق لا ينفصلان بعضهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلا ، وعندما تواتره فرصة التفتح والانطلاق فإنه يتحول الى عالم صغير يحل في طبيعته ثقافة الجنس البشرى السابقة عليه أما حاضره فيتمثل في « تواجد » عصره في كيانه : انه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار في سوق الأوراق المالية في نيويورك أو انعقاد مؤتمر في موسكو أو قيام اضراب في اسبانيا ، مسائل شخصية تمسه . . انها لحياة جامعة « تأكل من كفها كل دروب الدنيا » على حد قول سان جون بريس . وهو يشارك في الحركة الشاملة للكون ولتاريخه ، والمشاركة تعنى في أن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم في حركته .

واغفروا لى هذه الانعطافة الفلسفية الطويلة لشرح فكرتي تافهتين : بيكاسو انسان ، وهذا الانسان مصور . ويمكننا أن نترجم الفكرتين الآن الى ما يأتى : انه يحمل العالم فى جنباته ، وأعماله تحول العالم المفروض علينا الى عالم يقيمه هو .

لقد سيطر تصوير بيكاسو على القرن العشرين الذى انقضى
منه حتى الآن ثلثا سنواته . كما سجل القرن العشرون خط سيره
بهذا التصوير الذى يقوم بلمر جهاز قياس الهزات الأرضية . على
أن التسجيل هنا ليس مجرد عملية آلية تقدم تسجيلات سلبية
بل ترجمة للهزات الى رسوم هندسية تعبر بصورها عن قانون معين .
واعتقد أن بيكاسو تعلم كيف يقرأ قانون هذا العصر بلغته
التشكيلية .

وقد تفلوت أعماله بين الأزرق والوردى وبين التكميلية
والكلاسيكية وبين لوحة « جرنیکا » والنقوش الزخرفية فى لوحة
« نشوة الحياة » وبين العالم المفروض علينا والعالم الذى يبتسبه
وبين الجذب والطرود : وهى تبدو فى مجموعها سيرة ذاتية للقرن
العشرين . فهى فى آن واحد شاهد على هذا العصر وتحد له ، أى
اتهام وتأكيد لحقيقة .

لم يقدم لنا بيكاسو صورة منقولة أو مثالية لهذا العصر ، كما
لم يشوهه أيضا . لقد استوعب قوانينه العميقة ، لا أحداثه الطارئة
وأثبت أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى . لقد استنبت
فروعا جديدة على شجرة الواقع ، وبث الحياة فى كائنات ومسخ
تنتمى الى جنس مجهول ، وان احتفظت كلها بالوحدة العضوية
للكائنات الحية وتميزت بقدرتها الهائلة على إثارة الأسئلة والتحديات .
فتصوير الممكن والخياليات ليس سوى امتداد لتصوير الواقع ولما هو
معتاد فى حياتنا اليومية . وهذا التصوير لا يترك الانسان على
حاله بل يضيف اليه جديدا .

لم يكثف بيكاسو بتغيير التصوير فحسب (اذ أنه لم يعد من
الممكن أن يصور الرسامون كما كانوا يفعلون قبل ظهور لوحة

«أنسات آفينيون» في عام ١٩٠٧) بل ساهم أيضا في تغيير أسلوبنا في الرؤية ، وحركة عيونا وإيماءات أيدينا . لقد أصبحت لنا مطالب أخرى بالنسبة لشكل مقعد أو حذاء أو منزل . فهناك خطوط منحنية وتماثلات وتناسقات لم نعد نستطيعها . نحن نريد أن تتجاوب الأشياء مع إيقاع عصرنا ، وعلى ذلك العصر طبع بيكاسو بصمته .

كيف طرأ هذا التغيير علينا ، وما هو نصيب بيكاسو في أحداثه ؟

أعاد بيكاسو طرح قضية الجمال من جديد وناقش الاصطلاحات التقليدية والنظم المتعارف عليها .

لم يثر هذه المسائل دفعة واحدة . ولكننا لا نستطيع أن نتكلم مع ذلك عن « تطور » بيكاسو بل عن الحركة الجدلية لتمرده على الصيغ المعتمدة .

لقد سمعته يقول ذات يوم في عام ١٩٤٥ تقريبا : « الضد يسبق الإيجاب » .

ذلك هو القانون الجدلي لمسلكه . وسنحاول أن نستخلص هنا القانون بأن نوجه لأنفسنا السؤال التالي عند تعرضنا لكل مرحلة من مراحل نشاطه الفني : « ضد أي شيء يصور بيكاسو ؟ »

لقد تعاقبت تمرداته بعضها اثر بعض حتى انه راح يهاجم أعظم مظاهر الحياة والتصوير لي طرح قوانينها الأساسية للمناقشة . وبوسع بيكاسو أن يقول مثل دون كيشوت : « راحتي معركة » ومثل مفيسيتوفيليس ، شيطان فاوست عند جوته : « أنا الروح التي تنفي أبدا » .

ولنتناول الآن مراحل جدلية التمرد المتعاقبة في ترتيبه
الزمني .

في بداية الأمر لم تكن بصدد بيكاسو بل يصدد طفل نابغة
يمكننا أن نطبق عليه الكلمات الشهيرة التي كتبها شاتوبريان عن
ياسكال : كان هناك رجل ، استطاع وهو في الثامنة من عمره أن
يستوعب حرفيات الرسم الاكاديمي ، وتمكن من التصوير بالزيت
وهو في العاشرة . وقد عالج في يوم واحد ، وهو في الرابعة
عشرة من عمره ، موضوع امتحان القبول بمدرسة الفنون الجميلة
ببرشلونة ، في حين أن زملاءه منحوا شهرا لانجاز العمل نفسه .
غير أن قصته العجيبة لا تنتهي حيث انتهت قصة شاتوبريان عندما
قال : ان بليز باسكال اكتشف بعبقريته المخيفة أن العلوم الانسانية
التي استوعبها لم تكن الا عندما فاتجه بأفكاره نحو الله .

سنقول ببساطة : ان بيكاسو عبقرية غير مخيفة ، استوعبت
في السادسة والعشرين كل تجارب التصوير السابقة عليها ، على
أن بيكاسو لم يستنتج من ذلك أن كل هذه التجارب كانت علما
بل أكد على العكس « أن نوعية المصور تتوقف على كمية الماضي التي
يحملها في جنباته » على حد قول صديقه جوان جري . وقد اتجه
بيكاسو بأعماله نحو المستقبل واستهل في عام ١٩٠٧ مرحلة جديدة
في عالم التصوير .



وحتى لا نسيء فهم أعمال بيكاسو اللاحقة لهذا التاريخ ، يجب
أن نؤكد أولا تمكنه الكامل من جميع حرفيات الرسم والتصوير
التي خضعت بشكل مطلق ليد ، ومن كل مقتضيات المهارة الفنية

التي مكنته من الانتقال في مراحل حياته المتعاقبة ، من التعبيرات الكلاسيكية البحتة ، مثل الصورة الشخصية لماكس جاكوب في عام ١٩١٥ ، الى جساراته العميقة ، كما نلاحظها في الصورة الشخصية لفلور في عام ١٩٠٩ . وانتقل بالمثل من خطوط قلعه الشاذية النقية في عام ١٩٤٤ الى البحث الجاد لتعرية الأشياء من تفاصيلها.. فهو يرسم الثور مثلا من خلال نموذج الحى ، فيستخلص خطوط القوة وعروق البناء ليتخلص في نهاية الأمر من العلة الأصلية ويستبعدا من لوحته تماما كما تستبعد السقالات من المبنى المكتمل التشييد لتبقى الخطوط الأساسية وحدها أو الرمز أو العلامة التي تشير الى الحيوان . وهكذا أجرى بيكاسو انقلابا في التقاليد المتدبة عبر آلاف السنين والتي تقضى بالذات بمحو خطوط البناء في التصوير عند الانتهاء من العمل . كانت محاكاة النموذج هي الغاية المطلوبة، أما بيكاسو فقد حولها الى نقطة البدء . وكان البحث عن خطوط القوة والبناء وسيلة ففدا عند بيكاسو الهدف المنشود . وهكذا اكتشف من جديد الخطوط المتقشقة لفنان العصر الحجري الحديث الذي رسم الحيوان الزخرفى على جدران الكهوف . وقد توصل الى هذه النتيجة بتحويل الوسيلة الى هدف وبالتخلي تباعا عن التفاصيل .

أما حل المشكلات التشكيلية فلا يثير أية عقبة في طريقه فكل إعادة تصوير للواقع عنده هي نتاج اختيار حر .

كيف أثار بيكاسو هذه القضايا مع أن والده ، مدرس الرسم ، لقنه خير ما عنده عن طريق زملائه من الأكاديميين ، أى علمه احترام المهنة والاستيعاب الكامل للحرفيات ؟ عاش بيكاسو لحظة تحول في التاريخ، تفصل بين عالمين عندما دخل طور الرجولة فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ،

وهو فى مدينة برشلونة : كانت البرجوازية الأسبانية تكافح ضد الاقطاعيين والكنيسة ، أما البروليتاريا التى لم تكن قد اكتسبت بعد القوة اللازمة للقيام بثورة حقيقية ، فكانت تتردى فى الفوضوية . واتجه المثقفون والفنانون نحو التعليم الأجنبى ليكتشفوا ، بقدر ما يمكن ومن خلال أنفسهم ، الأبعاد التى يتيحها لهم الواقع التاريخى فى بلادهم .

وتمثلت العناصر الأساسية للحالة الفكرية عند الفنانين الشبان فى برشلونة فى الاسراف بلا حدود فى تمجيد الأنا وفى التصوف المسيحى والفوضوية ، فكانوا يبدون نفس الإعجاب فى ملتقاهم بـ « بيهى » الصحارى الأربع ، بكل من نيتشه وتولستوى وموريس باريس وروسكين وابسن . وكان التمرد على الأوضاع هو السمة المشتركة التى تجمع بينهم . ورقع المصور روسينول شعار « لنحطم القوالب » .

وأحس بيكاسو بالنفور والامتناع من كل ما يموت ببطء فى نهاية القرن التاسع عشر .

كان أول تمرد له ، من وجهة النظر التشكيلية ، موجها ضد الأكاديمية . وجاء رد فعله مزدوجا فى هذه المرحلة الأولى من جدلية تمرد : فهو فى آن واحد تمرد من أجل الاستحداث ومن أجل البداية . وتشهد على ذلك أعماله فى عام ١٩٠٦ . فهناك أولا العودة الى الماضى وللبراءة المتقدمة التى كان يتغنى بها ميكل دى أونامونو :

أعوذ اليك ، يا طفولتى
كما يعود أنتيه الى الأرض
لتملأه بقوة جديدة .

واهتمدى بيكاسو الى الطراز الرومانى المسيحى (art roman) فى قـطـالونيا متمثلا فى التصوير الجدارى لكنيستى سان بيدرو دل بورجال وسانتا ماريا دى تاهول . والتقى بالفن القوطى فى اللوحات الجدارية المرسومة بالزيت فى دير « بدرالب » .

ولكنه يقاوم فى الوقت نفسه تيار العودة الى ما قبل روفائيل (pré-raphaélisme) المنتشر بين المصورين الانجليز وملهميهم الألمان الذين لم يستعبروا من حركة « الربعمائة (quatro cento) سوى مظاهرها السطحية والطريقة مثل زخرفة المستويات والخطوط الخارجية المتداخلة . أما هو فقد تمكن من الفكرية العميقة للفن الرومانى المسيحى ومن قوانينه الأساسية التى استخلصها فيما بعد كل من بالتروسايتس وفوسيان وهى :

- قانون الحد الأقصى من الارتباط المعبر عن العلاقة بين الكائن البشرى والجزء الذى يتحرك فيه ، وارتباط الأشكال المتصلة معا فى كتلة متماسكة كما لو كانت تخضع لقانون جاذبية خاص بها ، فينفصل بذلك الشكل الإنسانى عن العالم الخارجى .

قانون الحركة المتصلة المتمثلة فى تلك الخطوط المتداخلة مثل خطوط الأمواج ، دون أن يتوقف أحدها فى فراغ . فالكل يتداخل هنا معا : خطوط القوى تستمر فى تيار متصل وتفرض على انظارنا دورة لا نهائية ، على غرار ما نشاهد فى التصوير الرومانى المسيحى وفى نسخ الصور اليابانية المطبوعة .

واتجه بيكاسو ، المعادى للدرسة العودة الى « ما قبل روفائيل » وللأكاديمية الرسمية ، اتجه نحو موضوعات وجرفيات التصوير

الفرنسي الحى • وقد عالـج في « اسكتشـاته » الأولى الموضوعات
الشائعة عند تولوز لوتريك وستيلن المنبوذين والحطام والمومسات
والخانات •

على أن بيكاسو يستوعب بطريقته الخاصة ، الأسلوب المستلهم
من مصـور آخر • فعنـلما يعالـج موضوعا مميزا لتولوز لوتريك في
لوحة « القزما » فانه لا يلجأ الى المساحات الكبيرة ، كما هو الحال
عند لوتريك ، بل يعمد الى اللمسات المتجاورة ذات الالوان الحادة
التي تذكرنا بفان جوخ •

وفي مواجهة عالمنا ، تطرق بيكاسو أيضا الى دنيا البؤس
والشقاء ، شأنه في ذلك شأن ستيلن • ومرحلته الزرقاء المحتمة من
عام ١٩٠١ - ١٩٠٥ ، موجّهة ضد عالم المتعة المزيفة • وهذه المرحلة
بمثابة قصيدة ملحمية للوحدة والعزلة يتخذ التعبير عنها أشكالا
منطوية على نفسها أمام خلفية باهتة • ونجد في أعمال هذه المرحلة
عنصرا مشتركا مميزا لها : الأيدى الطويلة الهزيلة الباحثة عن لمسة
انسانية في حركة حانية أو متوسلة ، والأيدى المتلهفة : أيدى
الأمومة ومداعبات الحب الجارف ويدي الأعمى المتحمسة بحشا عن
الخيز أو عن دفء الوجود الانساني • وأيدى تعاني العزلة وتسعى
مثل الشمندورة الى الاتصال بأي شيء ولو بحيوان بأفس ، وأيدى
منطوية على نفسها في ياس لتحتضن بلهفة فراغ وحدتها •

وغدت لغة الخطوط والالوان أمرا ملحا عند بيكاسو • فالفـزى
يدخل في نطاق التشكل دون اشارة مباشرة الى العالم الخارجى •

ومن الأمثلة الأخاذة لهذا الاصرار في أعمال تلك الفترة دراساته
العديدة لموضوع العناق من عام ١٩٠١ الى عام ١٩٠٣ •

وسواء استخدم بيكاسو القلم أو الباستيل أو الألوان الزيتية فإنه يعمل بالكتل الكبيرة دون أن يحفل بالتفاصيل مكتفيا بأخر العريضة . فالسواعد هنا لا تمت بصلة الى السواعد التي يخضعها الجراح لمبضعه - شأنها في ذلك شأن سواعد « الجارية الكبيرة » لانجر - ولكنها خطوط قوى تربط في كتلة واحدة جسمين لايتفردان بقدر الامكان بعضهما عن بعض .

وتلك احدي مراحل الكفاح ضد المحاكاة الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلوين بالاعتماد على تدرجات اللون الازرق وحده .

ويجدر بنا أن نوكد هنا ببدء ظهور بعض بولدر التكعيبيية في تصوير بيكاسو قبل أن يتأثر بسيزان . فهو يختصر التجسيم الى أقصى حد ويجعل الحيز بلا عمق أو منظور مدروس ، ويشتت الضوء . ولا تقوم الألوان عنده منذ هذا الوقت المبكر الا بدور التابع، كما ترتفع أمام الحلفيات الباهتة أشكال ضخمة منطوية على نفسها .

ولغة اللون الأزرق في هذه اللوحات القائمة بالمشائمة التي اختفت منها تماما ألوان الأمس الزاهية ، لغة لا تحتاج اطلاقا للتفسيرات النفسية التي قدمها الدكتور يونج . . انها لغة تنتمي الى تقاليد تصويرية قديمة : كان الأزرق لون جهنم في التصوير المجدارى المصرى كما كان لون الغضب والحزن في التصوير الالمانى ابتداء من التدورفر (Altdorfer) حتى بوكلين (Boecklin) على أن الأزرق عند بيكاسو أميل الى ألوان الجريكو (El Greco) الرمادية المتجهة نحو البنفسجى والأزرق ، وأقرب أيضا الى تناسقات الأزرق والفضى عند ويسلر (Whistler) .

والأزرق عنده هو لون مرحلة الانطواء على النفس والتقصف .
في وسائل التعبير بالتشكيل . لقد سقطت قصاصات الورق الصغيرة
والشرائط الملونة التي يلهون بها في الحفلات وتمرغت في تراب
حلبة الرقص وخبت أضواء المسرح ، فها هو كازاجيما C. Casajima
صديق بابلو بيكاسو ، ينتحر . وهناك أكثر من عشر لوحات
تذكرنا بهذه الميتة . إن الانسان العارى اليائس لا يبالي بالحلب أو
حتى بالحياة .

لقد ساءلت خطوط الجريكو وألوانه وأضواؤه المغمرة
وتشويهاته المعبرة ، ساءلت بيكاسو على بعثه المتحرر ضد الواقع
ذى الألوان الزاهية . غير أن ما يعبر عن معنى صوفى عند الجريكو ،
أى عن التجرد من مظاهر الحياة على الأرض والاتجاه نحو السمو
الالهى ، يكتسب عند بيكاسو معنى بشرياً يشق الطريق الى واقع
انسانى أعمق .

وهذا الواقع العميق ليس الحزن .

لقد انتهى بيكاسو من استكشاف واستنفاد كل إمكانيات
هذه المرحلة من مراحل الإبداع عنده . وأهلت بوادر ضياء الفجر ،
فبدأ يفصح باللون والخط ، منذ عام ١٩١٥ عن الرغبة الجديدة في
الحياة . وظهرت ألوان السحر الشاحبة وتفتحت الخطوط بعد
انغلاقها لكي تستهل أنشودة جديدة تتغنى بالتعطش الى الحياة .
وقد سجل أندريه سالون في قضية مهادة الى بيكاسو وجيوم
ابولينير ، هذه الانتقال من المرحلة الزرقاء الى المرحلة الوردية ،
من الاعداء حرقا الى البعث فقال :

المرحلة الزرقاء

الكسحاء والمشردون الذين يتخفون أبواب الكنيسة موطنها

لهم ، والأمهات اللاتي نجف لبنهن ، والغربان التي يزيد منها
عن المائة عام .

المرحلة الوردية

كل المرايا وكل اليتاييع وكل الشفافيات وكل الأجسام
العارية .

هل تذكر يا بابلو ؟ هل تذكر يا جيوم ؟ « على حافة
الحياة ، على مشارف الفن وعلى مشلوف الحياة » .
الاعدام حرقا
البعث .

لم تعد المواضيع تعالج البؤس أو الفقر ولا المسرة ، على أن
بيكاسو لم يكن قد توغل بعد في الواقع الذي لا يعرف عنه سوى
عالمه السطحي المتمثل في حانات باريس عام ١٩٠٠ أو في حشالة
البروليتاريا . ولكنه يرفض الاندماج في هذا العالم أو هذا الوسط
ويتبين لنا من المواضيع التي اختارها ، ضد من كان بيكاسو يصور .
كتب كانويلر (Kahnweiler) يقول عنه : « مواضيعه عبارة
عن غرامياته » . وقد اختار عالما على شفا الانحدار فأصبحت
البهلوانات والمهرجون موضوع تصويره المفضل .

وكانت الانتقالة بين المرحلتين هادئة ، فظلت الأجسام
مستطيلة كما هي عند الجريكو وبقيت الأصابع هيكلية والمناكب
والمرافق مدببة . وبدأ اللون الأحمر يتأكد في الأشخاص ثم في
الخلفيات . وانتصرت الألوان الدافئة على الألوان الباردة . انه عود
الى الضياء . واجتاحت الألوان مرة أخرى لوحات بيكاسو ، وتفتحت

الأمشكال بعد انطوائها على نفسها ، وانطلقت الخطوط لتصبح
تحركات وخطوط سير وطران تتبعها العين . وقامت علاقات جديدة
بين الجسم والحيز : فلم يعد الجسم مجرد كتلة صماء منعزلة في فراغ
معاد لها يبدو كخلفية معدنية ، وكان الأعضاء تندفع بعيدا عن الجسم
لتترك العالم وتمسك به .

لم تتحقق السعادة والنشوة بعد ، ولكن الحياة راحت تدب
من جديد . وقد أوحى مضحكو بيكاسو للشاعر رينر ماريا ريلك
بقصيدة جميلة تعبر عن ذلك الترقب وتلك الدعوة .

ولكن قل لي : من هم الهائون ،

يزولون أسرع مما نزول

من أجل من ؟ وفي حب من ؟ تتبعهم وتعصرهم ، رغبة
لا تشبع أبدا ؟ رغبة تلويهم وتطويعهم وتوجههم وتلقى بهم
وتتلفهم ، فيهبطون في انسياب أملس كالهواء
على بساط أنهكتهم وأهلكته قفزاتهم اللانهائية ،
على بساط تأته في الكون ..

غير أن كل ذلك ليس سوى مقبلة لثورة أعمق .

عندما وصل بيكاسو الى باريس وهو في العشرين من عمره ،
كانت التأثيرية تسود جنبا الى جنب مع الاكاديمية الرسمية انى
لا تعنى تاريخ التصوير فى كثير .

ولكن من الخطأ أن نتصور أن بيكاسو خاض معركته ضد
التأثيرية . كانت لوحة « آنسات آفينيون » خير معبر عن مرحلته
الجديدة التى استهلها فى عام ١٩٠٧ . والواقع أنها (أى المرحلة)

لم تكن رد فعل ضد التأثيرية وحدها بل اعادة نظر فى ستة قرون
من التصوير .

وحتى ندرك الهدف المنشود والمغنى الحقيقى للطريق الذى
فتحه بيكاسو أمام التصوير الحديث ، علينا أن نتساءل مرة أخرى:
ضد من شن بيكاسو هجومه هذا ؟

فمنذ القرن الرابع عشر ، أى منذ عهد جيوتو ، والتصوير
يتجه بوعى نحو البحث عن الحقيقة ، ونقصد بالحقيقة هنا ما كانت
تقصده بها البرجوازية وهى فى أوج ازدهارها ، أى المفهوم الآلى
والحسابى للحقيقة كما تحدده العلوم الطبيعية والمشاريع المرسدة
للربح .

لقد سيطرت البرجوازية الصاعدة على الحياة فى البلدان التى
انتصرت فيها وبالأخص فى إيطاليا منذ أيام جيوتو ، وفى هولندا
ابتداء من فان آيك ، ثم فى بلدان أوروبا الغربية حيث اتسع نطاق
هذا التأثير . وتميزت السيطرة فى مجال التصوير بالتقصى الدقيق
الرشيده والمنظم لكل مظاهر العالم الخارجية . وكان السعى الى
تحقيق التجسيم والحركة والمنظور والضوء وتدرجات الانتقال من
الظلام الى النور ، عبارة عن مراحل استكشاف للعالم الدنيوى . كان
الفن البيزنطى والفن الرومانى المسيحى يعتبران عالمتنا مجرد انعكاس
زائل وتافه للعالم الآخر ، ويريان فى التصوير الدنيوى مجرد وسيلة
للتذكير بعالم آخر ، عالم الله ، عالم مأساة المسيح ، الآله المصلوب ،
وعالم الروحانيات الخالدة .

غير أن فى النهضة أصبح فى نهاية الأمر النموذج الأوحده
للتصوير ، ولم يعد هدفه التعبير عن روح الكائنات بتصوير ما لاغنى
عنه من أجسامها أو النظر الى الطبيعة بوصفها رمزا للروح أو

للمرسالة الالهية ، بل أصبح المطلوب تصوير الاجسام من أجل
الاجسام ، واستكشاف الطبيعة من أجل الطبيعة ، وتجسيمها
والبحث عن تناسقاتها ونقل مظاهرها حتى يتحقق خداع البصر فى
أدق مظاهره .

واستمرت سيطرة الواقع على عالم الغموض والسمو النفسى
ما يزيد عن ستة قرون . واكتشفت بعض العبقریات المدهشة
حرفيات تستطيع أن توحى تماما بواقعية الاجسام واستنداراتها
الصحيحة وكتلها وأعماقها ، على مساحة مسطحة ملونة . وهكذا
ثارت قضية الضوء لأن تدرجاته تسمح بالايحاء بالتجسيم كما
تسمح الزرقة الخفيفة والتلاشى التدريجى بالايحاء بالابتعاد .
وطرحت أيضا قضية الخيز المصور نتيجة الحاجة الى تحديد أماكن
الاجسام بالنسبة لبعضها . لم تجد هذه القضية حلها عن طريق
المنظور الهندسى ، كما كان الأمر فى الماضى ، ولكن عن طريق الضوء
على يد كارافاج (Caravage) ورامبرنت وجورج دى لاتور
والاخوة لى نان (Les Le Nains) .

وهكذا راح الضوء يحتل مركزا متزايدا الأهمية فى مجال
استكشاف العالم الخارجى . وبلغت هذه العملية قممها عند
التأثيرين ، فانصرف مونه تماما الى البحث عن الضوء فى أشد
مظاهر تسربه ، فتتبعه فى تعاقب ساعات النهار على زهور الخوزان
البيضاء وفى ضباب لندن أو على أحجار جدران الكاتدرائيات . وتحول
هذا الحرص الشديد على الواقعية الى تقيضه ، بحكم قوانين الجدلية .
فقال كوربيه : « أنا لا أصور الا ما أرى » . واختل التوازن نهائيا بين
معطيات الحياة وقواعد الفكر على يد التأثيرين . ولكن قصر الاهتمام
على تصوير ما نراه من الأشياء فقط لا على ما نعرفه عنها أدى الى

الابتعاد عن الأشياء نفسها والتضحية بأشكالها وكتلتها لصالح
جذبات الضوء المتكسرة على الحواف والمذبية للكتل ، بل أدى الى
التخلي عن اللون الصريح لصالح تموجاته وانعكاسات الشمس
المختلفة في كل فصل وفي كل ساعة من ساعات النهار . وهكذا
دأب التصوير على مطاردة الواقع بكل حماس طوال ستة قرون من
الزمن . . على انه ، عندما بلغ قمة الصنعة للمساك بهذا الواقع ،
لم يجد بين يديه الا هباء وعالما بلا هيكل .

كانت البرجوازية الصناعية - التي صاغ ديكاوت طموحها
في الكلمات التالية : « السيطرة على الطبيعة وامتلاكها » - قد
ارتضت التهادن الملتبس بين ماديتها وبين وضعية أوجوست كونت
الى أن استسلمت شيئا فشيئا لأشكال المثالية الذاتية الجديدة لأن
خيرتها جعلتها تتشكك في هذا العالم الذي بدأ زمامه يقلت من
قبضتها . وفي فرنسا أدرك تصوير العهد البرجوازي مرحلة
انتصاره مع سيطرة الانسان على العالم على يد عمالته ابتداء من
بوسان حتى شاردان . غير أن فتور ثقة البرجوازية في تفوق النظام
الذي خلقتة ، دفعها الى التنكر في الرداء الروماني مع دافيد . وفتح
أنجر باب التشويه بروعة لأنه أحس بالانفصام بين العالم الواقعي
وبين الجمال . وفي نهاية المطاف ظهرت التأثيرية كأخر طلقة وضاعة
لفن في سبيله الى الاحتضار . وقد شبه موريس رينال هذه المرحلة
من فن التصوير « بجهود عامل مناجم في عروق نضبت » . ومن
وجهة النظر التاريخية ، يرجع للتأثيريين الفضل في اثبات عدم
وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي وأن التفصيل
النفسى للطبيعة حسب خطوط التقطيع المناسبة لحاجتنا العملية ،
واستخدام المنظور ، واللجوء الى المسالك التي يفرضها التكنيك

والعلم الحديث ، لا تشكل جميعا وبالضرورة الاطار النهائى للفنون التشكيلية .

على أن هذا الكشف الصحى كان يحمل فى طياته النقيض له ، وهو التخلي عن البناء المستقر والرشيد للعالم . وقد قاوم التأثيريون الجدد ، ومنهم سورا ، وعلى رأسهم سيزان ، جهود تفتيت الطبيعة والانسان . وحاول سيزان بالذات أن يعيد الى التصوير الوجود الكامل للانسان . لم يعد من الممكن أن يكتفى المصور بأن يكون مجرد عين حساسة للغاية وساهرة على الواقع . كان سيزان يسعى لأن يكون انسانا بالمعنى الحقيقى للكلمة ، أى مبدعا وخلاقا ، يقدم عمله وفقا لقوانين يضعها الانسان ، أى قوانين قوامها الرؤية والعقل ، والارادة والشعر .

ومن هنا ، ومن هنا فقط ، نستطيع أن نقدر المدى الحقيقى لما أقدم عليه بيكاسو فى حوالى عام ١٩٠٧ اذ طور محاولات سيزان بجرأة شديدة .

كانوا يعيبون عادة على التأثيرية ، فى بداية القرن العشرين ، افتقارها الاحساس ببناء الصورة وتقديم تصوير « مجرد من عموده الفقرى » كما كانوا يقولون فى المراسم . كما أخذوا عليها أيضا الاكتفاء بالجانب العرضى والمؤقت للأشياء .

على أن القضية المطروحة لم تكن قضية التأثيرية بالذات بقدر ما كانت تنصب على إعادة النظر فى مبادئ التصوير التقليدى الممتدة الى أيام جيوتو . فقد مالت هذه المبادئ منذ أكثر من ستة قرون الى اعتبار أن الجانب الأساسى فى التصور هو نقل الظواهر المحسوسة اعتادا على منجزات العلم التى سمحت بالتعرف لا على المنظور الهندسى فحسب بل وعلى التركيب الفسيولوجى للألوان أيضا .

ومع تطور التصوير الفوتوغرافي ، أصبح الوعي بمعنى التصوير ودوره مسألة ملحة : ففي أيام كوزبيه كان التصوير الفوتوغرافي يحتاج الى وقفات طويلة تجعله متخلفا عن واقعية الفنان القادر على التقاط اللحظة السريعة . وكان المصور يستطيع أن يحافظ على مبرر وجوده في عهد التأثيرية لأن الألوان كانت لا تزال مملكتها الخاصة التي يواجه بها فن التصوير الفوتوغرافي المحصور آنذاك في حدود الأبيض والأسود .

ولكن ها هي الفوتوغرافيا تتقدم لتسلك خط السير الممتد عبر ستة قرون من التصوير وتصل الى نهاية مطافه : لقد وصلت الى آخر المدى في تحقيق حرفيات الايهام وألفت الوظيفة النقصية للتصوير .

وهنا أحس بيكاسو بالحاجة الى اخراج التصوير من طريق الحداع المسدود ، بعد أن تمرس على الحرفيات التي استخدمها الأساتذة السالفون والمضاصرون له وبعد أن أثبت قدرته على مجازاة استاذية أنجر أو كورو . لم تعد المادة هي النموذج ، ولم تعد المحاكاة هي الغرض ، ولا الموضوع هو المبرر .

ومن الخطأ أن نقول ، كما أعلن أحيانا بعض المتحمسين الذين فقدوا رباطة الجأش في تقديرهم للتاريخ ، ان لوحة « أنسات آفينيون » بداية « انقلاب في مصر التصوير » وان التصوير تحول على يد التكعيبية من خادم للمادة الى سيد لها .

فهذا التبسيط الفج لا يعنى فقط القاء ستار من الغموض على كل التصوير السالف العظيم ، بل يعنى في الوقت نفسه التقليل من شأن ومن أبعاد الثورة التصويرية التي أطلقها بيكاسو ، لأن هذه الثورة ، مثلها في ذلك مثل أى ثورة أصيلة في أى مجال آخر تتميز بادىء ذي بدء بقدرتها على استيعاب وصيانة وتطوير أفضل

المنجزات الخلاقة السابقة عليها والتي أبدعتها البشرية ، وبقدرة
الثورة أيضا على تجاوز هذه المنجزات •

إن الحاجة إلى تخليص التصوير من الأوهام والمحاكاة لا تعنى
أبدا التخلي عن كل اكتشافات الكلاسيكيين ، بل تعنى على العكس ،
الوعى التام بكل ما يتجاوز عندهم حرفية النقل ويخلق الإبداع
التشكيلي الحقيقي • لقد كتب أبولينير يقول :

« لقد طرحت المدرسة الحديثة فى التصوير قضية الجمال فى
حد ذاته » (١) •

إن التكعيبية - وهى فى الحقيقة تسمية غير مناسبة -
لا تقطع الصلة بالتقاليد •

كانت هناك جوانب خاصة تميز اللوحة عن النقل وكان
الأساتذة الكبار يخفون هذه الفضائل بوصفها وسائل حرفية تبتغى
فى نهاية الأمر المحاكاة ، وجاء بيكاسو والمصورون التكعيبيون
لينقلوا هذه الجوانب الخاصة إلى الصف الأول بوصفها عاملا يحدد
طبيعة التصوير وهدفه •

وعندما يعلن بيكاسو أنه « يحس ينبض الحياة الداخلية عند
من صوروا لوحات المتاحف » ، فإنه يواصل تعاليم بوسان الذى
كان يؤكد أسبقية البناء فى اللوحة فى مرحلة كان لا يستطيع أن
يستنتج منها كل النتائج المترتبة على هذا التفكير • لقد كتب بوسان
الكلمات التالية الرائعة : « الرؤية هى ببساطة أن تستقبل العين
بطريقة طبيعية شكل المراتب وهيتها •• أما رؤية الشيء مع تأمله
فهى البحث بعناية خاصة عن وسائل التعرف على هذا الشيء نفسه •

(١) جيوم أبولينير ، تأملات جمالية ، ص ٢٦

ولذا فبوسعنا أن نقول أن المظهر البسيط عملية طبيعية أما ما أسماه الاستكشاف فهو من وظائف العقل (١) وقد أشار ديلاكروا القطب المقابل لبوسان في التصوير الفرنسي ، إلى أهمية الجانب التصويرى الصرف فى اللوحة ، بغض النظر عن الموضوع ، فقال : « هناك نوع من الانفعال يختص به التصوير ولا يعبر عنه أى شىء آخر . توجد انطباعات تنتج عن توزيع الألوان والأضواء والظلال ... يمكننا أن نسميها موسيقى اللوحة » (٢) .

فما يسميه بوسان الجانب « العقلى » فى لغة الكلاسيكيين ، وما يسميه ديلاكروا الجانب « الموسيقى » فى لغة الرومانتيكيين ، هو تلك الضرورة التى لا تنفصل عن أى تصوير والتى تتمثل فى عدم إخضاع اللوحة لقوانين الطبيعة وحدها ، بل ولقوانين التشكيل أيضا . فحتى بداية القرن العشرين الذى شهد انتصار الفردية الفنية ، كان أساتذة التصوير قد حققوا المهادنة بين نوعين من القوانين ولو اقتضاهم الأمر النيل من قوانين الطبيعة لصالح قوانين التشكيل ، على غرار ما فعل أنجر .

أما الجديد الذى ظهر فى عام ١٩٠٧ على استحياء مع المدرسة الحوشية ، وبجسارة وبحرية مع بيكاسو والتكعيبيين فهو الاقلاع عن التستر على التعارض بين الجانبين ، بل والمطالبة بأولوية الخلق على المحاكاة والعزم على ألا يكون التصوير سوى تصوير . فاللوحة تنبض بحياتها الخاصة التى تقتبسها من النموذج .

(١) نيقولا بوسان خطاب الى شانتلو بتاريخ ٢٤ نوفمبر عام ١٦٤٧ .

(٢) أوجين ديلاكروا ، الواقعية والثالية . الجزء الأول من الأعمال

الأدبية ، ص ٦٢

ويعى بيكاسو ذلك تماما . فقد قال في عام ١٩٢٣ لماريوس دى زاياس : « انهم يخلقون التعارض بين الطبيعية وبين التصوير الحديث . وأود أن يقول لى أحد انه رأى فى يوم من الأيام عملا فنيا طبيعيا . فالطبيعة والفن شيان مختلفان ولا يمكن ان يكونا الشيء نفسه . ونحن نعبر ، بواسطة الفن ، عن مفهومنا لما نفتقده فى الطبيعة » .

وهذا المبدأ الاساسى الذى أبرزته التكعيبية بقوة ، كان كامنا فى كل عمل فنى كبير . وقد صاغه لنا أحد كبار النقاد الفنيين فى القرن التاسع عشر ، وأقصد بودليير ، الذى كتب يقول : « الشاغل الأول للفنان هو احلال نفسه محل الطبيعة والاحتجاج عليها » (١) . فمنذ ظهور التكعيبية ، لم تعد مهمة الفنان نقل العالم القائم، أى عالم الطبيعة بل خلق عالم جديد ، عالم انساني حقا .

وكان ديجا يتنهد قائلا وهو يتتبع المهمة التى يضطلع بها بيكاسو : « هؤلاء الشبان يريدون الاقدام على شيء أصعب من التصوير » .

لقد أصبح الأمر يقتضى أن يحل محل أمانة الرؤية بناء جديد للعالم يخلقه المصور بمغزاه الحقيقى وبذكرياته وخياله ومداركه . وهذا ما لخصه بيكاسو فى كلمات قاسية تستلفت الأنظار حقا : « يجب أن تفقأ عيون المصورين تماما كما تفقأ عيون البلابل لكى يكون غناؤها أجمل » .

وكان من الضرورى أن يصحب هذا التحول فى وظيفة التصوير تغيير عميق فى الوسائل وفى الحرفية .

(١) بودليير ، صالون عام ١٨٤٦

كانت وسائل عديدة للتعبير التشكيلي التقليدي قد فقدت مبرر وجودها .

فهناك أولا المنظور الكلاسيكي . ومن الخطأ أن تقول مثل أورتيجا أى جاسيه: ان التصوير منذ عهد سيزان لم يعد يصور سوى الأفكار ذلك لأن التصوير لا يكون كذلك اذا ضحي بالمحسوسات من أجل المدركات . أما الحقيقية ، فهي أن بيكاسو لا يفرق فى رسم اللوحة بين ما يعرفه وما يراه .

وهذا المفهوم يستدعى بالضرورة الغاء تعريف المنظور الذى حدده كل من البرتى وبرونللى ، فى عصر النهضة . لقد عرف البرتى اللوحة بأنها مقطع فى هرم يتكون من أشعة تمتد من العالم الى العين . غير أن هذا المفهوم لا يتفق مع الرؤية الطبيعية فهو يفترض أننا لا نلاحظ الا بعين واحدة وأن هذه العين ثابتة فى مكانها وهكذا فرضوا علينا وضع الشخص الذى يكتفى بالفرجة على العالم من ثقب باب . أما برونللى ، الرائد الكبير لفكرة المنظور فقد صمم جهازا يجسد عمليا قوانين المنظور . وهذا الجهاز عبارة عن لوحة تمثل مقر التعميد فى كاتدرائية فلورنسا منظورا اليه من الباب المركزى للكاتدرائية ولقصر الولاية . وفى مواجهة اللوحة توجد مرآة كما أن هناك ثقباً تلتصق به العين . والواقع أن منظور عصر النهضة قد يكون طبيعياً بالنسبة لكائن خرافى له عين واحدة ، أو لانسان أعور ، على أن يظل الأعور ثابتاً لا يتحرك والكائن الخرافى متجراً فى مكانه . وكان بوسان يضع هو أيضا نماذج للوحاته فى صندوق ليتفرج عليها من خلال ثقب واحد فى الصندوق . وقد تخلت التكعيبية عن هذه التقاليد وتلك الحيل ، فهي تظهر الأشياء على اختلاف أوضاعها المتتالية ، فى آن واحد ، كما لو كانت معروضة أمام انسان حى ومتحرك ، أمام انسان يحلم ويتذكر . فانا لا نسال

نفسى على طريقة المهندسين ، هل يمكن رؤية كاتدرائية فوتردام من هذا الكوبرى أو ذاك لأنها ماثلة فى مخيلتي ضمن هذا المنظر أو ذاك من مناظر باريس ، حتى ولو كان مكانها لا يتفق مع موقعها المحدد فى خريط مصلحة المساحة . ووجه الزوجة والصدى ، أنذكره ، فى آن واحد ، فى وضعه الجانبى والمواجه وفى وضع ثلاثة الأرباع ، أو أنذكره فى نظرة اجمالية تعبر لى عن الوجود الكامل للزوجة أو الصديق حتى ولو استحال ترجمة هذا التركيب الى أرقام تسجل على بطاقة لقياس أبعاد الرأس البشرية عند المتخصصين فى دراسة السلالات البشرية . ولا شك أن مثل هذه الرؤية تتطلب منا تغييرات مختلفة فى المنظور وفى زوايا التصوير ، أى تستدعى رقصة حقيقية حول الشيء . على أن السينما عودتنا على مثل هذه التقطيعات . والتصوير عند بيكاسو هو بالذات التصوير فى عهد السينما . فكان الفنان قد التقط مختلف وجهات النظر المتتالية لوجه يدور حوله ، ثم طبقها بعضها فوق بعض ببسط الحيز أو بتفتيته . لقد فقد الزمن مع ظهور السينما ، سمتين تقليديتين أساسيتين وهما التواصل واستحالة العودة الى الوراء . وبوسعنا أن نقول أيضا أن السينما جعلت الزمن « أرحب » بإظهار أحداث تجرى فى آن واحد وفى أكثر من مكان . لم يعد الزمن فى السينما مجرد خط متواصل يسير فى اتجاه واحد ، لأن الانسان يستطيع أن يتحرك فيه فى جميع الاتجاهات ، وقد تصرف بيكاسو فى « المكان » كما تفهمه النهضة ، تماما كما تصرف السينما فى الزمن الكلاسيكى .

فحينما تستعيد ذاكرتنا شيئا ، لا بد وأن نتمثله فى جميع مظاهره المعبرة . وليس هناك ما يحول دون أن يعرض علينا الفنان داخلات الأشياء . فقوانين البصريا لا تسمح بذلك ولكن الذاكرة والأحلام تفرض علينا الداخلات غير المنظورة . فالطفل الذى يرسم

منزلا لا ينسى أبدا الشخص المقيم بداخله • وهكذا تصرف بيكاسو وجوان جري وبراك في كثير من لوحات الطبيعة الصامتة • فالقيثارة أو الكوب أو الزجاجاة تعرض علينا في مستوى أفقى أو رأسى أو فى مقطع ، بل قد تحطم لكى نرى ما بداخلها •

وهناك وسيلة أخرى وهى الشفافية التى تسمح على سبيل المثال بإظهار شخص على السرير من وراء الكتاب الذى يقرؤه وذلك عن طريق تطابق عدة صور بعضها فوق بعض •

ومن جهة أخرى ، لا ضرورة لتسجيل كل مظاهر الشيء • فالمطلوب هو التدليل عليه لا محاكاته • ومن المفهوم بالطبع أننا لسنا هنا بصدد تدليل تجريدى أو تصورى قد نعبر عنه بكلمة أو برمز مرسوم ، ولكننا بصدد تدليل انسانى شامل له جانباه التشكيلى والنفسى فى آن واحد ، ونستطيع أن نسميه « نوايا الأشكال » • وهناك بعض الخطوط الخارجية القادرة على التدليل على عكس البعض الآخر ولذا نستطيع بل ويجب أن نختار من بينها لكى نحصل على الصورة الأقدر على التعبير • فادغام بعض المساحات الوسطية وغرلة الأشكال الأساسية ليست أيسر المصاعب فى قراءة اللوحات التكعيبية •

والواقع أننا مدفوعون الى عملية فسخ وتقطيع لأوصال التمثيل المرئى الصرّف للأشياء ، لكى يعاد تكوينها وفقا لقوانين لا علاقة لها بالقوانين الهندسية التى تسمح بتجميع منزل ومقعد أو بمحاكاتهما لخداع البصر •

وهكذا يتم الأمر كما لو كنا ندور حول الأشياء لنسجل مظاهرها المتتالية حسب اللقطات المختلفة • غير أن هذه اللقطات ليست جزافية ، ولا تختارها العين وفقا لزوايا رؤية معينة ، ولكن

حسب الفكرة المقصودة لتوصيل معنى معين • ولابد بعد ذلك من إيجاد تناسب بين هذه الصور ، ويكون التطابق هنا عضويا ، على عكس ما يحدث في عملية « التوليف » الفوتوغرافية المقتصرة على وضع الصور بعضها فوق بعض بشكل آلى • فالصور تتداخل هنا في بعضها وتؤثر كل منها على الأخريات سواء في بنائها أو في نسيجها •

وهنا يواجهنا ما يسمى خطأ « بالتشويه » مع أنه مجرد نبت لبعض الاصطلاحات التقليدية •

فهناك تشويه بنائي معروف منذ أمد طويل ، يفرضه إخضاع الجزء للكل • وهو واضح عند كل أسلاف النهضة والكلاسيكية العظام وعلى رأسهم باولو أوسللو (Paolo Uccello) وببيرو ديللا فرانسيسكا (Piero della Francesca) •

وينطبق الأمر نفسه على التشويه التأثري : فقد سبق أن قلنا أن الخط عبارة عن أثر أو مجرى أو مسلك للحركة قبل أن يكون مجرد محيط خارجي للشكل • ومن هنا يتعين تعديل الخط المنحني والمفالة فيه عادة لتأكيد قوة الحركة • وهذا ما فعله مايكل أنجلو والجريكو وأنجر ، إذا اقتصرنا على التعرض لأبرز الأمثلة بين بيكاسو •

وقد أدخل بيكاسو نوعا ثالثا من التشويه : التشويه في الحيز أو التشويه الديناميكي الناتج عن التخلي عن المنظور الذي أضحي تقليديا منذ عهد النهضة ، والمبني على ثبات المشاهد في مكانه • وعليه ، فإن التشويه الديناميكي يصدر عن تنقل الذات حول الموضوع ، مع تسجيل عدة لقطات حسب تحركات الذات •

تلك هي النتيجة الأولى لهذا التغيير الذى يمكننا أن نطلق عليه
قانون وجهات النظر المتعددة .

غير أن هذه النتيجة تلحق بها نتيجة أخرى اذ يجب عرض
وجهات النظر المختلفة فى آن واحد على مساحة تتألف من بعدين .
وهكذا يتعين « بسط » الغلاف الخارجى للأشياء على سطح اللوحة
على غرار ألعاب البناء بالورق المقوى التى يقيم بها الطفل قصرا أو
يصنع بها سيارة . ولهذا القانون الثانى ، قانون الاسقاط ، تاريخ
طويل فى عالم الفنون . ففى جنوب القارة الأسترالية ، تبسط
المساقط الخافية ، فترسم مثلا فوق الشكل البيضاوى المثل للوجه
وشعر الرأس ، اسطوانة تمثل القفا ، أو يرسم وجه مزدوج
يمثل النظرة الدائرية للسلف . (١) وكان المصريون يصورون
العين دائما فى وضع مواجه بينما يكون الوجه نفسه فى وضع
جانبي . ومنذ عهد لا يبعد عنا كثيرا ، كان أنجر لا يتردد فى اظهار
ندى خادم حريم نراها من ظهرها ، وذلك عن طريق الاسقاط .

ويتضح لنا من التحليل السابق أن الرؤية عمل ايجابى
يتعدى فكرة التأمل التقليدية فى التصوير ليشمل خبرة الانسان
الذى يستكشف الدنيا والأشياء ويعي مستقبلها ، كما يدرك
بالأخص الفعل الايجابى الذى يستطيع أن يمارسه لكى يغيرها .
ويميل هذا التحليل أيضا ضرورات جديدة ازاء اللغة التشكيلية
وازاء المشاهد الذى يجب ألا يكتفى بالفرحة بل تتعين عليه
المشاركة الايجابية .

وتؤدى عملية تفتيت وإعادة تكوين موضوع التصوير الى
تعدد المستويات المقسمة الى شرائح صغيرة تضيف على اللوحة مظهرا

(١) موريس لينهارت ، دو. كلمو وفن القارة الأسترالية .

بيللوريا ، مما أوحى الى أحد النقاد السطحيين بإطلاق تسمية « التكعيبية » على هذه الحركة الفنية . وهذه التسمية متعسفة وغير مناسبة لأنها تقلل من شأن هذا التحول الأساسي في مفهوم التصوير الذى لم يعرف فن التصوير مثيله منذ عهد النهضة ، كما أنه يجعل « التكعيبية » بهذا المفهوم مجرد أسلوب من أساليب الحرفية ويوحى أيضاً بتحليلات هندسية لا تمت بصلة الى رواد هذه الحركة الفنية .

وقد ترتبت على المنطق الداخلى لهذا التحول فى التصوير ، نتائج أخرى نابعة من المبدأ الأساسى له : فما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شيء أو من منظر خارجى فهي لا تتألف بالتالى من عناصر تتخللها فراغات أو اضافات تحدد الأشياء .

ومن هنا تصبح اللوحة كلا يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات فى عناصره . وجميع هذه العناصر ، سواء كانت أشكالاً أو خلفية ، جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

وقد قال أندريه ماسون عن حق : « تكون المساحات بين الأشكال فى التصوير العظيم ، مشحونة بطاقات ، بقدر ما تكون الأشكال التى تحدد المساحات مشحونة هى أيضاً بطاقات » . وفى الصورة الشخصية لفولار أو لكانويلر ، نجد أن الوجه وما يحيط به مكون من العناصر نفسها ، المأخوذة من البللورة نفسها ، التى تصبح عملية صقلها ، المهمة الرئيسية للمصور . وهكذا نحل فكرة الحيز محل فكرة الجو .

ويسيطر الكل على الجزء داخل هذا الحيز التصويرى المبني والخالى من أى فراغ ، كما أن تنظيم مجموع العناصر فى اللوحة يخضع لحركة ولايقاع لا يرتبطان بطبيعة الأشياء فحسب ولكن

بمقتضيات المعنى المقصود والتشكيل • ولا تنحصر الألوان بالضرورة
فى حدود المحيط الخارجى للشكل • وقد تمادى فرنان ليجه فى
هذا التفصيل • وفى أغلب الأحوال تعبر الخطوط عن مسار حركة
أكثر مما تحدد الخطوط الخارجية • وقد تتميز هذه الحركة بإيقاع
صاحب عودتنا عليه كل من السينما وموسيقى الجاز •

تخطى بيكاسو ستة قرون من التصوير ، مع حرصه على
تراثها الغنى ، فأعاد النظر فى مبادئ التصوير المتعارف عليها ،
وعقد الصلة من جديد مع تقاليد فنية أعرق من الاصطلاحات
التقليدية المعروفة عن عصر النهضة وعن الفن الاغريقى • وارتبط
بيكاسو أيضا بمفهوم جديد للطبيعة ولمهمة التصوير • لقد أعاد
الصلة أولا بالفن الرومانى المسيحى الذى ترك لنا آثارا رائعة فى
اسبانيا وقطالونيا وبالفن البيزنطى فى اسبانيا أيضا ، ذلك الفن
الذى حافظ الجريكو على سماته ونقل إلينا رسالته من خلال تعاليم
البندقية وروما • وتوغل بيكاسو فى الزمان وفى المكان ، وتعرف
فى متحف السلالات البشرية ، على الأعمال الخلاقة لفن القارة
الاستراالية ، ولفن القارة الأمريكية قبل أن يكتشفها كولومبس ،
ولفن الشرق الأوسط وكريت وميسينا ، ولفن الاغريق فى مرحلته
السابقة على الكلاسيكية •

والسمة المشتركة بين هذه الفنون هى التعبير عن طموح أولى
عند الانسان فى مواجهة الطبيعة ، اذ لا يكتفى بمجرد المشاهدة بل
يشعر بخوف وبضيق وبحاجة الى التغلب على هذه الأحاسيس
بتغيير العالم سواء بالصناعات أو بالسحر • فالسحر ينشد تجاوز
حدود البشر بخلق عالم آخر من الأوثان والتمائم يركز فيها الانسان
كل القوى الاسطورية الغامضة المتفوقة على قوى الطبيعة •

وعندما يتحقق مستوى من التقدم التكنولوجى أعلى الى حد كبير من المستوى البدائى ، تنتاب الانسان مخاوف وعذابات لا يسببها عجزه أمام الطبيعة التى استطاع أن يروضها الى حد كبير. بل تنتج عن مواجهته للقوى الاجتماعية التى خلقها بنفسه ، ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو كانت حقائق غريبة عليه ، معادية له ، تهدد بطحنه : فالفقر والأزمات وأجهزة القمع والحروب تشكل جميعا قوى انسانية انفلت عقالها .

فهناك اذن احساس باستحالة التغلب على هذه القوى للانسانية المهددة للبشرية ، وبأنه لا يمكن دفع أذاها بواسطة التقدم التكنيكى وحده ، ولكن عن طريق مبادرة انسانية ضمنية . وحتى تعبر هذه المبادرة عن نفسها بالخلق الفنى ، لا بد لها أن تعقد الصلة من جديد بأشكال التعبير السابقة على تحويل الفن الى مجرد « صنعة » مهمتها النقل . على أن إعادة الرابطة من جديد لا يعنى محاكاة أو تكرار النماذج القديمة بل ادراك الاتجاهات الدفينة لمراحل الخلق فى الماضى . وتكتسب هذه « النهضة » معنى جديدا ، لا يقتصر على مجرد تحمل مسئولية الفن الكلاسيكى فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، بل يشمل أيضا المواصلة الأصيلة للهدف الأساسى الممتد عبر آلاف السنين فى كل العهود. وكل الحضارات . وهذا الهدف هو تجاوز اللوحة الزخرفية أو الوصفية لخلق عالم مختلف عن عالم الطبيعة ، عالم أسطورى يناسب مرحلة من مراحل تطور التكنيك والفكر ويحمل فى طياته الرغبة العارمة فى تجاوزه .

ولا بد أن ينشئ هذا الخلق الملحمى الغنائى ، لغة غير اللغة الطبيعية المصاغة فى قالب الامكانيات العلمية والتكنيكية .

وقد أوضح جيوم أبولينير أن « رسامى الصور فى غينيا

والكونغو يتوصلون الى تصوير الوجه الانساني دون اللجوء الى أى
عصر صادر من الرؤية المباشرة » .

وتمادت الأقنعة البولينية والافريقية ، وأوانى الأزتيك
والمايا ، وتشكيلات الحيوانات فى الفن الرومانى المسيحى ، والاصنام
الميسينية ، وأوثان الفن الكريتى ، تمادت فى اعادة خلق الطبيعة
دون نقلها .

وكثيرا ما لجأ الفن الافريقى الى قلب بروزات وتجويغات الوجه
فى الأقنعة الشعائرية مع الإحياء بالعمق بواسطة نتوء أو الإحياء
بالتسنىم بنحت مقعر . ولا تهدف أعمال بيكاسو الى تبني هذه
الأساليب ليواجه الحضارة بما يسمونه البربرية . فهو لا يقلد تلك
الأساليب بل يتفهم غرضها الدفين لينطلق منها باحثا عن استعارات
تشكيلية .

ان خلق الأسطورة عمل انساني أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة
والتكنيكات العرضية التى تسيطر بها على الطبيعة . ومهمة الفن
الأصيل هى خلق الأسطورة منذ عهد هوميروس حتى «دون كيشوت»
عند سرفانتيس ، ومنذ «فاوست» جوته حتى « الأم » عند جوركى .
فخلق الشخصية الانسانية البطولية المعبرة فى كل مرحلة عن مصير
الانسان ومستقبله ، قضية ملحة مطروحة برمتها على الانسانية .
وكان بيكاسو من الجسارة بحيث اعتبرها الغرض الأصيل
للتصوير . وقد رسم خطوط تلك الرؤية الأسطورية ، الغنائية
والمحمية معا ، لعصرنا هذا ، بما فيه من مسوخ وتمردات ضد
البشاعة ، وبما فيه أيضا من تأكيد لارادة الانسان وآماله ومعاركه
وانتصاراته .

فهناك لوحات تعلن الحرب وتوجه الاتهام وتتحدى وتمنح

الآمل وتؤكد كل جوانب الحياة المؤلمة منها والبأسلة والغياضة
عند البشر الحقيقيين فى عصر الغضب والرؤيا المخيفة .
على أن المخاطر لا بد أن تهدد الاقدام على مثل هذا العمل
الهائل .

فهناك أولا خطر الانفصال عن الواقع بحيث تصبح قراءة العمل
مستعصية بالذات على الناس الذين أراد بيكاسو أن يقف معهم فى
معركتهم . وعندما يطمح المصور فى بلوغ مثل هذا الهدف ، تصبح
مهمته عسيرة ويتحمل عذابات الأستاذ فى رواية بلزاك « التحفة
المجهولة » ، ذلك الكتاب الذى تنبأ بأشياء جعلت وجه سيزان يستمع
من فرط القلق .

ومن هنا يتضح لنا أن اكتشافات بيكاسو ، بما فى ذلك أجراً
اكتشافاته ، لا تلغى المكتسبات السابقة عليها ، بما فيها القرون
الستة الأخيرة ، بل تنطلق منها .

وهذا ما حدث بالنسبة لعدد كبير من الاكتشافات التى
استمدت أصولها من التقاليد الكلاسيكية النقية وأكدت التحليلات
العلمية .

وستسمح لنا المقارنة التاريخية بتوضيح الأمر .
لقد عمم بيكاسو ، على كل مظاهر الشكل ، ما طبقة التأثيريون ،
وبالأخص التأثيريون الجدد ، على الألوان وحدها .

لقد طبق كل الفنانين العظام بشكل غريزى القانون العلمى
الذى صاغه شيفرى (Chevreul) فيما بعد . ويقول هذا
القانون ان « بسط الألوان على القماش لا يعنى فقط تلوين الموضوع
الذى مرت عليه الفرشاة ، ولكنه يعنى أيضاً تلوين الحيز المجاور له .

باللون المكمل ، • وقد طبقت التأثيرية هذا القانون بطريقة منتظمة وواعية •

ويجب أن نطبق القانون نفسه على الخطوط أيضا •

فمجرد رسم خط في الحيز المحدود للوحة يتولد شكل يتحدد بواسطته مجال توزيع للقوى بما تشمله من عوامل جذب وطرء • وقد حللت نظرية « الجشطالت » في علم النفس « كيفيات الشكل » (١) ، ولكنني أعتقد أنه ما من أحد عرف كيف يطبقها غريزيا وعمليا مثل ما فعل بيكاسو • فقد قال : « في التصوير الحديث ، تحتاج كل لمسة الى دقة متناهية فهي جزء من جهاز دقيق مترابط • فاذا صورت لحيمة شخص وكانت صهباء ، فإن هذا اللون يدفعك الى إعادة ترتيب كل شيء في مكانه بالنسبة للمجموع ، والى إعادة تصوير كل ما يحيط باللحيمة كما لو كنت بصدد ردود فعل متتالية » (٢) • ومن هنا تنبع أهمية سلسلة رسوم بيكاسو ، سواء كانت تتعلق باليومة أو الثور أو «اسكتشات» «جرنيكا» أو «الحرب والسلام» أو « سيدات البلاط » أو « الغداء على النجيل » • وبوسعنا أن نقارن كل رسم بتشكيلات لعبة الشطرنج • فكل لعبة موفقة يترتب عليها تغيير الشكل في مجموعه وتتطلب إعادة تنظيم شاملة •

ولا يقصد بيكاسو « قلب مصير التصوير » بل يريد أن يدرك بوعي متوقد القوانين النابعة من ذات كل تصوير عظيم وأن يعي ما كان خاضعا حتى ذلك الوقت لمحاكاة الطبيعة ، على الرغم من أنه

(١) ابرز صفات الشيء المدرك التي تمكنا من ادراكه ككل عند مدوسة

الجشطالت (المترجم)

(٢) الحرب والسلام ، النص لكلود روا :

الجوهر الأساسي للتصوير : ذلك هو نصيب الانسان فيه ونصيب عمله الخلاق .

ومن نافلة القول أن نردد أن الفن هو الانسان مضافا الى الطبيعة . ومع ذلك فيكفي أن نتمعن في هذا القول لكي نقطع الصلة بكل وجهات النظر الضيقة في علم الجمال : فلا يمكننا أن نسمى فنا الا ما هو انساني حقا ، أى ما هو ليس طبيعة فقط ، بل ما ينفصل بالذات عن الطبيعة كالنار والأدوات ، ومن بعدها ومعها ، الفن . لن يكون الفن أبدا محاكاة للطبيعة بل خلق يتبع قانونا انسانيا بحثا .

وقد فتح بيكاسو للتصوير ولكل الفنون آفاقا لم يرتدها أحد من قبل ، وهى آفاق تبدأ بتأكيد الوجود الانساني بواسطة الانسان نفسه ، وتأكيد حقه فى خلق حقيقة أخرى ، خارج الطبيعة بل وتتجاوزها اعتمادا على قوانين خلق أخرى وعلى مقاييس جمال ومعايير حكم جديدة .

وأيا كانت أوجه الشبه الشكلية بين هذا الفن الجديد والفن الرومانى المسيحى ، الا أنه يتعين علينا أن نؤكد أن اختلافاتهما عميقة : كان الفن الرومانى المسيحى يقطع صلة الفن بالواقع المباشر ، للايحاء بالسمو ولتوجيه الانسان نحو الخالق . أما بيكاسو فيلغى المظاهر المباشرة ليؤكد وجود الانسان ونظامه . لأن المستقبل هو الأمل الوحيد الذى يسعى اليه بيكاسو الذى قال ابوار عنه انه «يعلم أن الانسان المتقدم يكتشف افقا جديدا فى كل خطوة يخطوها» .

لقد حطم بيكاسو الأوضاع الرتيبة والاصطلاحات التقليدية ليخرج من الطريق المسدود الذى تردى فيه التصوير ، ليشق طريقا جديدا ويعبر عن عواطف الانسان وارادته بلغة لا يستعيرها من

الطبيعة مباشرة • وقد عرض جيوم ابولينير ، فى مقدمة « أنداء تيريزياس » تعريفا يناسب ابتكار بيكاسو (الذى سمي التكعيبيّة اعتمادا على معايير سطحية) ، أكثر مما يناسب السريالية : « عندما أراد الانسان أن يحاكي السير على الأقدام ، ابتكر العجلة ، التى لا تشبه الساق فى شىء » •

وهذه الفكرة الرائدة التى تقول ان الفن ليس محاكاة للواقع بل خلق انساني بحث ، امتداد لتطور راح يسرع خطاه مع ظهور الرومانسية ، وهى تعيد النظر فى الواقع وفى الطبيعة الداخلية والخارجية باعتبارها النموذج المطلوب من الفنان تصويره •

فهمة العمل الفنى ليست إعادة نقل العالم بل التعبير عن آمال الانسان • وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد محاولة الهروب من العالم أو قد تبتغى ، على العكس ، تغييره • ويتوقف ذلك على « الذات » فهى اما « أنا » فردية ساخطة وعاجزة واما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة ، رسالتها بناء المستقبل • فالفن اما فن هروبي أو ثوري : وذلك هو الطابع المزدوج الأساسى للحركة الخلاقة •

لم يكن فن بيكاسو فى عام ١٩٠٧ يطمح فى التعبير عن مضمون اجتماعى معين ولكنه احتوى بالرغم منه على مضمون اجتماعى • وعلى عكس التصوير الفوتوغرافى ، فإن الحياة الحقيقية للوحة الفنية ومفزاها مستقلان تماما عن الحياة وعن المعنى الذى تصوره • فالموضوع الذى تعالجه لوحة « أنسات آفينيون » بسيط ، لا يعتد به : فهو عبارة عن واجهة محل يدار للدعارة • ومع ذلك تعتبر هذه اللوحة بداية لمستقبل عظيم • فهى تشهد ببساطة على ما استطاعت جرترود شستين أن تتبينه فورا وهو « أن واقعية القرن العشرين

ليست واقعية القرن التاسع عشر أبدا ، وأن بيكاسو كان الوحيد
الذي أحس ذلك وهو يصور » .

وأحدثت التكعيبية انقلابا جذليا جديدا داخل كيائها على يد
بيكاسو ، وهو يشبه ذلك الانقلاب الذي أحدثته التأثيرية في
نفسها . في بداية الأمر أراد بيكاسو ، ومع رواد الحركة المسماة
بالتكعيبية أن يعبروا عن العالم الخارجي بحرفية محدودة ، لا
تستخلص المظاهر كما فعل التأثيريون ، بل تفهم الموضوع أيا كن
نوعه وتخلق بواسطته وفي مواجهة العالم القائم ، عالما آخر مبنيا
على قوانين الإنسان .

انصرف التأثيريون عن الواقع التاريخي والاجتماعي ، فبدت
الكائنات والشخصيات البشرية على يد مونييه وديجا ، كأنها على وشك
التفتت الى ذرات تراب كالومياء التي فقدت منذ أمد طويل قوامها
الداخلي وواقعيتها الانسانية . ولعل هؤلاء الفنانين قد عبروا
بالتشكيل وبلا وعى منهم عن مرحلة من مراحل التطور تميزت
بتحول القوى المحركة للمجتمع الى قوى غير انسانية تجعل من
المستحيل حدوث رد فعل انساني حق وإيجابي وواع .

لا تمثل على أى حال أعمال بيكاسو والتكعيبيين فى غضون
عام ١٩٠٧ ، احتجاجا سياسيا أو اجتماعيا ضد أفول البشرية أو
ضد قوى التفكك فى المجتمع المتحلل ألهابط ، ولكنها تشكل
نقطة انطلاق فى مجال التشكيل وحركة مقاومة أو هجوما مضادا
تسنة البشرية .

والثورة الجمالية عند بيكاسو بمثابة تأكيد لألوية الإرادة فى
بناء العمل ، تلك الإرادة التى يواجه بها ضياع الحقيقة وانتفاء
الوجود الانساني . فقد تغيرت علاقة البشر بالعالم ، ولم تعد المهمة

مقتصرة على تقصى المظاهر الشاردة بل تمثلت على العكس فى تأكيد الجانب الايجابى الذى يدرك العالم فى اكثر نواحيه ثباتا ونضجا :
فالتصوير عمل حر يقيم وينظم بناء هندسيا .

ولنتؤكد مرة اخرى أن فرد بيكاسو فى هذه المرحلة كان محصورا فى مجال التشكيل فقط . فهو يعيد النظر فى آن واحد فى تصور الواقع وتصور الجمال ، ويبحث عن قوانين جديدة لتعريف الواقع التصويرى ، وهى قوانين مستقلة عن قوانين الطبيعة التى تحكم عالم الأجسام . وهو يبحث عن مقاييس جديدة مستقلة عن المقاييس التى قننتها ستة قرون من التصوير الأروبي ، لكى يعرف بها الجمال .

ومن العيب أن نقول انه قد تبنى مفاهيم الجمال الزنجية البولينيزية أو السابقة على كولومبوس ، عندما تخلى عن المعايير الأوروبية فى تصور الجمال . فالتأثير الخارجى لا يمارس بالفعل وبعمق الا اذا كان استجابة لحاجة ضرورية أو مرتقبة : فشتلة النبات لا تتأصل فى الأرض الا اذا أتاحت لها ظروف النمو الداخلى
امكانية اللقاء بينها وبين الأرض المغروسة فيها . والعودة للفن الاغريقى اللاتينى فى عصر النهضة لا ترسم حدود فن هذا العصر بل كانت مجرد استجابة للرغبات الانسانية عند الفنانين . فقد راح هؤلاء الفنانون يستبعدون خطوة بخطوة ، خلال قرنين من الفن القوطى ، تلك الحقيقة الانسانية الجديدة وذلك الجمال الدنيوى الجديد القريب الى جماليات وحقائق عهود عبادة الأوثان الغابرة ، لمواجهة التحويرات والتشويهات التى جاء بها الفن الرومانى المسيحى .

وقد حدث المشىء نفسه مع الصور اليابانية المطبوعة التى ألهمت فجأة التأثيرين الأوائل فى عام ١٨٦٧ . ويتطبق الأمر نفسه على

الأقنعة الافريقية وعلى التماثيل البرونزية فى مملكة بينان القديمة على الساحل الغربى : فهى ليست قيما جمالية « بطعم » بها التصوير الفرنسى ولكنها تأكيد واضح للأفكار التى طبقها بيكاسو قبل أن يتعرف على الفن الزنجرى . وهناك مثال مضاد يؤكد هذه الحقيقة : فقد رحل جوجان الى تاهيتى بحثا عن مخرج من المازق الذى وقع فيه التصوير فى نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يسفر هذا الالتقاء المباشر بالفن البولنيزى عن أى ثورة فى التصوير ، اذ ظل جوجان متمسكا بمثاليات الجمال الأوروبى . وبالفعل لا تشبه الأشكال التى صورها الأوتان البولنيزية فى شىء .

وعلى العكس من ذلك ، حدث تحول شامل عند بيكاسو . لقد أراد أن يبدع علما لا يقتبس عناصره من الطبيعة مباشرة ، مما دفعه الى تجاوز مفهوم سيزان (١) الذى كان يحاول إعادة بناء الطبيعة « بالكرة والأسطوانة والمخروط » ، والى التخلي عن الأجسام التى لا تخضع سطوحها للتعريفات الهندسية الدقيقة ، والى إعادة تكوين الأشكال بإحلال المساحات المقعرة محل المساحات المحدودة .

ولم تخلع القواعد الاغريقية والمسيحية من عرشها بواسطة استعارات خارجية منتمة الى تراث غريب : فهذا التجاوز عن القواعد الراسخة ضرورة جدلية داخلية مملاة على الجماليات التى لم تعد تسمح للانسان بالافلات من الغربة . فما كان المصور يستطيع محاولة الهروب وهو يعيش فى عالم تسيطر عليه الغربة فى العمل وتهيمن عليه الآلية الغريبة على الانسان والمعادية له ، وفى مرحلة لم تكن التحولات الثورية ممكنة فى التو . كانت محاولة الهروب ممكنة

(١) يجدر بنا أن نذكر هنا أن لوحات سيزان لم تقبل وتعرض للعرض الأولى الا فى صالون الخريف فى عام ١٩٠٥ ثم فى عام ١٩٠٦ .

اما بتسجيل الظواهر الملونة السطحية والعرضية على اللوحة ، كما فعل التأثيريون ، واما بالالتجاء الى الدراسات الشكلية البحتة خارج العالم والتاريخ للسير فى طريق التجريد كما رسمه كاندينسكى أو كما رسمه موندريان • وكان فى وسع الفنان أن يحاول انقاذ امكانية البناء الانسانى فى العمل الخلاق ، فى المجال التشكيلى على الأقل ، وهذا البناء لن يكون الطبيعة كما هى أو الغربة التى تفرضها الأوضاع • وقد فتح بيكاسو هذه الآفاق •

لقد وضع لنا أنه عثر من خلال تأكيد الوجود الانسانى ضد أشكال الغربة الاجتماعية الحديثة ، على محاولات الشعوب التى واجهت من قبل أشكال الغربة القديمة الطبيعية ، ونقصد شعوب القارة الاسترالية وأفريقيا وأمريكا وآسيا التى خلق فنانوها الألوان • لم يكن المقصود محاكاة فنههم أو احياءه من جديد ، بل تلبية حاجة مماثلة فى جوهرها وهى : تأكيد وجود الانسان فى مواجهة قوى الطبيعة والمجتمع التى تهدد بسحقه •

ومن هذه الزاوية فقط يتشابه بيكاسو مع الانسان البدائى بموقفه الانسانى فى جوهره والمتمثل فى رفض الحياة كالأدوات وفى تأكيد الأسلوب الانسانى الحقيقى فى الحياة ، عن طريق الفن ، تماما كما تم ذلك فى الأزمنة الغابرة عن طريق اكتشاف النار والاذاة •

كانت القضية التشكيلية التى طرحها بيكاسو هى التوصل الى حل جديد يتمشى مع عقلية القرن العشرين لواحدة من قضايا التصوير الأساسية وهى الايحاء على قماش اللوحة ، أى على بعدين فقط ، لا بالعمق الحاد ولكن بمظاهر الأشكال المتحركة فى آن واحد فى الحيز • والواقع أن هذه القضية ليست سوى مظهر تكتيكى لقضية أعمق بمراحل • فعندما يبلور فى صورة واحدة

ادراكاتنا العديدة للأشكال والضوء والحركة ، فانه يجبرته بذلك على اعادة النظر في اصطلاحاتنا التقليدية المعتمدة على الادراك البصرى السلبى ، وعلى تجاوز كل نشاط ضمنى لمداركنا العادية .

وفى هذا الطريق أقدم التأثيريون ، وبالأخص التأثيريون الجدد أمثال رينوار وسوراه وسينياك ، على الخطوة الأولى اذ أحلوا الخلط البصرى للالوان محل الخلط الكيمياءى لكى يتكون اللون فى نظرنا فقط . غير أن الخلط البصرى للالوان كان يتم تلقائيا وسليبا بالنسبة للمشاهد . أما « التركيب النهنى » للأشكال الذى يطلبه المصور التكعيبى من المتفرج ، فهو يفرض علينا الوعى بنشاطاته الايجابى فى نطاق النظام العام للعالم الذى ندركه . لقد وصل بنا الحال الى الاعتقاد بأن الاصطلاحات التى قننتها النهضة وانفرست فينا وتجمدت بحكم العادة ، هى الأشكال الأبدية الضرورية للادراك . وكانت أعمال بيكاسو التكعيبية بمثابة وعى منه بالمسئولية . وهذا المفهوم الجديد يعبر عن التزام أخلاقى .

وهذا المولود الجديد الذى نشأ فى معمل تجارب بيكاسو عام ١٩٠٧ فن ملحى جديد ، أى أنه فن يعلن على حد قول كانويلر أنه : « لا خضوع لمصير الانسان العاجز عن تغيير مجرى مصيره ، بل تأكيد لعظمة الانسان المتصدى لمصيره » .

وقد عرف هولدرلين المفهوم الملحى لعلاقة الانسان بالعالم فقال ان « القصيدة الملحمية ، الساذجة فى مظهرها ، والبطولية فى محتواها » هى الاستعارة المضمرة عن الآمال الكبار ، وكانت أعمال بيكاسو أول تعبير تشكيلى عن الآمال الكبار للقرن العشرين ، هذا القرن الذى يعانى آلام المخاض منذ بدايته ، والمثقل أيضا بتغيرات علمية وتاريخية كبيرة لم تعهدها البشرية من قبل .

وقد تمت هذه الانعطافة الكبيرة على يد بيكاسو في غضون ١٩٠٦ - ١٩٠٧ . ولعلنا نستطيع أن نقول ان بدايتها كانت مع الصورة الشخصية لجرترود شتين . ويجدر بنا أن نلاحظ أن جرترود شتين وشقيقها أعلنوا رضاهما العميق ، بعد الجلسة الأولى للتصوير وأصر بيكاسو على أن يتم العمل في تسعين جلسة ، ثم بما كل مارسم وسافر للإقليم لعدة شهور . وبعد عودته ، رسم الصورة الشخصية بدون حضور صاحبها . وخاب أمل جرترود شتين عندما رأت صورتها وسألته عما اذا كانت تشبهها في شيء فأجاب بيكاسو في هدوء : « ستشبهينها يوما ما » . وتلك ليست نادرة تحكي ، بل مفهوم للتصوير وعلاقته بالواقع ففي « أليس في بلاد العجائب » ترى أليس ابتسامة القطة تتراقص أمام عينيها مع أن القطة اختفت تماما وهذا ما أراد بيكاسو أن يحققه : أن يرسم ابتسامة القطة دون أن يرسم القطة نفسها .

والمسألة لا تدخل في نطاق المعجزات بل تخص الحرفية أو بالأحرى الفن . وقد عودتنا نظرية الجشطالت على ظاهرة استمرار « كيفية الشكل » خارج عملية نقل كل العناصر المكونة للشكل . ولعل ذلك هو الجانب الأساسي في الجماليات عند بيكاسو : أن يخلق الواقع العميق لوجوده الانساني بعناصر داخلية بحتة ، غير مستعارة من الطبيعة وخارجة عن المظاهر العرضية للواقع ولتعبيراته الزائلة . وينطبق ذلك سواء بسواء على الأشكال والأشياء وعلى الوجوه .

ومن هنا ينبع الاهتمام الذي يوليه بيكاسو بتكوينات الوجوه المصممة على شكل أقنعة : فالقناع هو في آن واحد حال النموذج ، وما يريد أن يكونه ، وما يكتشفه المصور فيه أو ما يلهمه به .

بغض النظر عن المظاهر المؤقتة أو العرضية • وقد رسمت الصورة الشخصية لجرتروود شتين أو الصورة الذاتية لبيكاسو بهذا المفهوم « فجاءت على حقيقتها التي غيرها الخلود » •

ويتجاوز القناع الصورة الشخصية فيمنح الأشكال التجرد من التأثير ومن التفرد ، مما يسمح بادماجه في مجموع اللوحة دون أن يكون الوجه مشحونا بطاقة كامنة أكبر أو يستأثر بقوة أكبر على حساب التوازن بين التوترات الداخلية للوحة •

رسم بيكاسو الخطوط العريضة لرؤيته التصويرية أثناء قضائه بضعة شهور في جوسول ، بوادي أندور • ومن قبل ، كان قد تأثر بعمق ببعض أشكال النحت القديم المودعة في اللوفر والواردة أصلا من أسبانيا • كما تأثر أيضا بالتمائيل البرونزية المكتشفة في أوزوما • وقد صور في جوسول ، أشكالا تذكرنا بالنحت على الخشب الصلب الذي يحتاج الى « شطف » المساحات • والمقارنة بين « السيدتان العاريتان الواقفتان » ، واحداهما معالجة بطريقة كلاسيكية نسبيا والأخرى بشطف المساحات ، علامة في الطريق الجديد •

أما « آنسات آفينيون » (١٩٠٧) فتتلخص الاتجاه الجديد في عمل واحد ، يمكن اعتباره بيانا يعلن عن ذلك الاتجاه الجديد •

ومما يعمق الاحساس بالغربة الكاملة ، أنه استخدم هنا كل استحداثاته دفعة واحدة : معالجة الأجسام ، التكوين ، الحيز •

وتتيح لنا الأعمال التمهيدية « الاسكتشات » امكانية تتبع المراحل المختلفة لتطور الوجوه والأشكال • فالوجوه تذكرنا بالرؤى الأولى للانسانية : الأقنعة الأفريقية بأشكالها البيضاء الهندسية

ومحاجر العيون الخاوية ، والعين في وضع مواجه لوجه جانبي على
غرار الأسلوب المصري . والأجسام مجزأة الى مساحات متميزة عن
بعضها ، والخطوط المنحنية تقل تدريجياً لتحل محلها الخطوط
المستقيمة الاقرب الى الخطوط الفاصلة بين وجوه البللورة . أما
الأشكال فقد تجردت من الطابع العرضي ومن التفرد .

ويعتمد التكوين على خطوط عريضة مبسطة ، لا تشكل
المدار الخارجي بل حدود شكل منشوري مجزأ تنحصر فيه الأشكال .
وتندمج الأجسام البشرية في المكان ولا تختلف طبيعة الخلفية عن
طبيعة الأشخاص . فجميع هذه العناصر أجزاء « كل » واحد .
وتتبع وحدة اللوحة من التفاعل المتبادل المستمر بين الأجسام
الصلبة وما يحيط بها . ولا يحيط بالأجسام فراغ بل حقيقة
لا تقل خصوبة عن الأجسام نفسها . لم يعد هناك مجال واحد
لقوة تخضع فيه الكائنات والفراغات لايقاع واحد . فالتوازن
يتعلق باللوحة كلها ، لا ببعض الأشكال فقط .

وهذا الخيز الواحد ، يلغى عن عمد التشكيل البارز
والتجسيم . فهو لا ينحت سطح اللوحة بل يوحي على العكس بأن
أوجه هذه البللورة تبرز من سطح اللوحة وتتجه نحونا فكاننا نحن
الذين ندخل في اللوحة . وتكفي بعض الخطوط المتوازية على
الوجوه أو بعض التدرجات باللون الأحمر الوردي أو بلون الآجر
لكي توحي لنا بالانتقال الهادي من مستويات الى مستويات أخرى .
وكان بيكاسو نفسه يقول لصديقه النحات جونزاليز : « لا تحتاج
هذه الصور الا لتفريغها ، فالألوان ليست في نهاية الامر الا
ارشادات عن المنظورات المختلفة وعن مستويات تميل نحو هذا
الجانب أو ذاك . ولذا يكفي تجميعها حسب ارشادات الألوان لكي
نحصل على نحت » .

كانت « أنسات آفينيون » استهلاكا للثروة التكميلية التي يمكننا أن نقول بصدها أن تاريخ الفن لم يعرف لها مثيلا في تحولها التام وفي تجديدها الجذري .

وتدل الدراسات الأولية لهذه اللوحة على أن تكوينها مستوحى من لوحات « المستحتمات » العديدة عند سيزان . غير أن بيكاسو يتمادى في محاولات سيزان حتى يجرى تحولا كيفيا حقيقية باستكمال الخروج عن الأشكال الطبيعية ويخلق أشكال إنسانية ، لا تستمد العناصر الأساسية للفتها من الواقع مباشرة ، وبناء المستويات بطريقة تدفع العين دائما للالتفات الى سطح اللوحة .

ومن الممكن الآن الاستطراد حول النتائج المترتبة على هذه الثورة الفنية التي تطورت على مرحلتين : التكميلية التحليلية ، والتكميلية التركيبية .

كانت نقطة الانطلاق في التكميلية ، وهي تكميلية تحليلية ، تتمثل في اعتبار الرؤية عملا ، أي تصرفا يستبعد موقف التأمل السلبي ويدفعنا الى استيعاب اللوحة ككل له مظاهر عديدة وتناقضات وتنافرات داخلية . فعلاقتنا مع اللوحة ، أي مع الشيء الذي أبدعه المصور ، بمثابة عمل ، أي كفاح من أجل إعادة خلق ما حلله الفنان في لحظات .

لقد تخلص التصوير من وصاية الأدب عليه فحصل على استقلاله .

وتحولت التناقضات الجبلية بين التصوير وبين ما هو ليس تصويرا ، أي الطبيعة أو القصة أو المشهد أو الحدث ، الى تناقضات داخلية في التصوير نفسه . فهو تناقض بين مقتضيات لغة التعبير

وبين الصورة ، وتناقض بين المادة الفنية (الخط أو اللون) وبين الرسالة التي تحملها ، وتناقض بين القضية التي تطرحها اللوحة (وأولها قضية مضمونها) وبين الإجابة الخيالية (الأسطورية) الفاجعة التي تقدمها .

وبوصول التكميية التحليلية الى هذه النقطة ، انقلبت لتتحول الى نقيضها والى داعى بقائها فى آن واحد ، أى الى التكميية التركيبية .

وقد تمت هذه الانتقالة فى غضون ١٩٠٨ - ١٩٠٩ .
وأعتقد أننا نستطيع أن نعرف هذا التجاوز فنردد ، كما قال د. هـ. كانويلر : « ان بيكاسو حول التكميية التى بدأت كالالتزام بحث ، الى مبدأ للحرية » . فعندما نكون بصدد مفهوم للحرية لا يختلط مع الفردية الفوضوية ، فان الالتزام والحرية لا يتناقضان بل يستلزم كل منهما الآخر بالضرورة . وعلى النقيض من ذلك فان العكس يتمثل بالأحرى فى الانتقال من المجرد الى الملموس (على أن يكون من المتفق عليه بالطبع أننا بصدد تجريد فى التشكيل لا فى المفهوم) ومن العام الى الخاص : أى السير فى عكس الطريق الذى رسمه سيزان ، وواصلت السير فيه التكميية التحليلية . كان سيزان يستخلص العناصر الأساسية المكونة للحقيقة الخارجية بواسطة التحليل . أما الآن فالملوب خلق أشياء لا تذكرنا بالأشياء العادية فى الطبيعة من هذا الجانب أو ذاك ، على أن يكون الشيء المخلوق كلاً عضوياً . ويتم ذلك عن طريق التحليل وبواسطة عناصر الشكل واللون . وكما يقول جوان جري ، وهو أول من أدرك هذا لتغير : « أبدأ بتنظيم لوحى ، ثم أصف الأشياء فالهدف هو خلق أشياء جديدة . لا يمكن مقارنتها بالأشياء الطبيعية . وهذا ما يميز التكميية التركيبية عن التكميية التحليلية » .

لا يصح أن نستنتج من التعارض بين عالم الطبيعة والعالم الذى تنبثق منه مخلوقات المصور ، أننا بصدد عودة الى النظرة الصوفية أو الى مذهب الحلول . فمصدر الأشياء المخلوقة هنا ، ليس عالما آخر يسمو على عالمنا ، أو « عالم معجزات » بالمعنى الصوفى للكلمة .

ويشهد على ذلك تطور التكعيبية التركيبية عند بيكاسو . فقد أدخل بيكاسو وبراك على لوحاتهما فى هذه الفترة (فى غضون ١٩٠٨ - ١٩٠٩) عناصر مأخوذة مباشرة من عالم الأشياء المستخدمة فى العادة أو المقلدة ، حتى يقاوما المنزلق الذى يهدد بانحدار الواقعية التحليلية نحو الفن التجريدى . وهكذا كان براك أول من حرص على أن يرسم فى إحدى لوحاته ، بطريقة رمزية ، مسمارا يبدو بارزا لكي يعبر بهذه الطريقة الطفولية عن تمسكه بربط التصوير بالواقع . ثم استخدم لصق الورق وتقليد الخشب والرخام لكي تكون هذه المواد همزة وصل بالواقع . لقد استبعد بيكاسو الظلال فى طبيعة صامتة له « البيانو » (١٩٠٩) ولكنه لصق على اللوحة قطعة بارزة من الجبس ولونها ، حتى لا يحرم نفسه من البروز ، متمسكا بالطابع العام للوحة ، وحتى يترك للأضواء نفسها مهمة اسقاط الظلال ، على غرار ما يحدث فى النحت الخفيف البروز . وباعت هذه المحاولات بالفشل ، ولكنها دليل على أى حال على الرغبة فى عدم التردى فى التجريد أو فى الأشكال التى يستحيل قراءتها ، على غرار الأعمال المنتمية الى أقصى مراحل التكعيبية غموضا ، كما كانت محاولة أيضا لاستخدام الأشياء كاستعارات موضوعية تحمل مضامين غير متوقعة .

وتحققت أروع النجاحات فى هذا الميدان بعد فترة طويلة فى مجال النحت ومنها الرائعة المكونة من جواروف وصنوبر قديم

وشوكتين والحيوان الأسطوري المصمم من مقعد ومقود دراجة ،
والعنزة ذات الضلوع المصبوبة على سلة قديمة •

ومن القيم الثابتة فى فن بيكاسو استخلاص معان غير متوقعة
ولسنة من الجمال يحققها بالتقارب الشاعرى بين أشياء عادية جدا ،
تنتزع من غرضها التقليدى لتتحول الى استعارات موضوعية •

وهكذا تجد شاعرية أبولينيير القائمة على التأثير الناتج عن
تواردات غير متوقعة ، ما يقابلها فى مجال التصوير • كان
لوتريامون يقول : « انه لجمال يشبه التقاء مظلة وآلة حياكة على
مائدة تشرىح » • وقد حقق بيكاسو بالتشكيل ، هذه « الفكاهة
الموضوعية » العزيزة على السيراليين •

غير أن سيطرة الايقاع على الطريق الذى رمته التكعيبية
التركيبية كادت تؤدى الى التجريد : كانت « اللوحة - الموضوع »
قد اصبحت غير مقروءة ، ولكنها جميلة مثل سحابة أو موجات البحر
أو البللورة • وكان جوان جرى يقول ان هذا التصوير سيكون
بالنسبة للتصوير القديم كالشعر بالنسبة للنثر • وأضاف أبولينيير
قائلا : « لقد تساءلت عما اذا كانت مثل هذه المشاغل التشكيلية
البحثة لن تقودنا الى فن جديد يكون بالنسبة للتصوير بمثابة
الموسيقى بالنسبة للأدب » (١) •

وفى نهاية المطاف ، اذا تسامنا أمام لوحة من هذا النوع :
ماذا تمثل ؟ ستكون الاجابة : « انها تمثل من رسمها » • فموضوع
اللوحة فى هذه الحالة لن يكون منظرا من مناظر الطبيعة بل سيكون
الفنان نفسه المقدم على عمل خلاق يعبر به عن سعادته الداخلية •

(١) أبولينيير ، اخبار الفن ، ص ٢١٦ •

وسنختتم كلامنا عن نهاية هذه المرحلة الجديدة بقصيدة ،
على غرار ما فعلنا من قبل لكى نوضح أن هذا الاتجاه الفنى تأكد
من قبل فى أماكن وأزمنة أخرى • كتب أبيات هذه القصيدة المنظر
الصينى تانج هيو ، من رجال القرن الرابع عشر الصينى • وقد
سجلها على قطعة من الحرير محلاة برسوم ترجع الى عصر سونج :

من أراد الالهام لفرشاته

باح بمكنون قلبه ولم ييخل بشئ •

الكتابة والتصوير يخدمان الهدف نفسه :

الافصاح عن الطيبة الداخلية •

أمامك رفيقان :

شجرة قديمة وعود من البوص المشقوق ،

ان اليد التى رسمت خطوطهما قد بدلت فيهما بحرية مطلقة

وأنجز العمل فى لحظة واحدة •

انه تجسيد للحظة واحدة ،

وهذا هو كنز مئات من العصور ،

وتحس وأنت تفرد هذا الملف بشعور من الحنان ،

كانك تطالع وجه الخالق نفسه •



وقفت التكميلية فى وجه التأثيرية لكى تعيد للموضوع شأنه
ولكنها انتهت مثل التأثيرية بتوارى الموضوع عن طريق رد فعل
جدل • مرة أخرى بلغ بيكاسو نهاية المطاف بعد أن استنفد كل
امكانيات الصيغة التى اختارها بمحض خريته ، ولكنه استطاع ان
يتجنب الانزلاق فى طريق التجريد المسدود الذى تاه فيه بيت
موندريان •

لم يعتمد بيكاسو فى اتجاهه التحررى لىتردى فى اللامعقول
فىتحول بذلك التحرر الى عبودية ونسخ ردى .

لقد فتح طريقا ، أو بالأحرى طرقا جديدة عديدة لا ليلغى
الماضى أو ينكره ، ولكن لكى يبين ، على العكس ، أن الوعى الواضح
بالاتزامات الشكلية للتصوير ، فى كل مرحلة من مراحل الهامة ،
لايستلزم بالضرورة محاكاة هذه الطرق بشكل لا ينتهى ، بل انه
(أى الوعى بالاتزامات الشكلية للتصوير) يحمل فى طياته
امكانيات لتجديدات لا متناهية .

ولذا ترك بيكاسو المستقبلين وأنصار اللاشكلية ، يتضاربون
حول الصيغ التى أطلقها . فهو لا يعتقد ، مع مالفيتش ، أن
« الفن وصل الى صحراء » ، لم نعد نعرف فيها الا على الحساسية
وحدها . وهو لا يريد أيضا أن « يولى ظهره للحياة الراهنة بعد
أن يجرد روحها من أى مضمون » (١) كما فعل كاندينسكى ،
ولا يؤمن مع بازين أن الفن ليس الا « محاولة التنفس فى عالم
يستحيل استنشاق هوائه » (٢) . فاليأس ليس الأرض التى ينمو
عليها تصويره ، وهذا هو الفاصل الأساسى بينه وبين الفن
التجريدى .

لا يعتبر بيكاسو منه وسيلة للهروب من العالم الواقعى
بدعوى الاستبطان الروحى . فهو متفتح للحياة ، غنى بالخبرة التى
اكتسبها ، ولا يتردد فى أن يبدأ مرحلة كلاسيكية فى أعماله ، على
أثر رحلة الى ايطاليا ، صحبه فيها جان كوكتو فى عام ١٩١٧
ليصور ديكورات أحد باليهات دياجيليف .

(١) كاندينسكى ، من الروحانية فى الفن .

(٢) بازين . ملاحظات حول التصوير فى الوقت الراهن .

وتذكرنا الصور التي رسمها لسترافينسكي ولماكس جاكوب،
بنقاء رسوم أنجر • ويبدو أن العزلة التي فرضتها عليه حرب
١٩١٤ - ١٩١٨ ، ودفعته الى التقليل من التصوير للاهتمام
بالبحث عن اتصال مباشر ووثيق بالناس والأشياء • فالإيماءات
المؤثرة للأيدى فى لوحات مرحلته الزرقاء ، تبحث بحرارة عن
وجود الأشياء وعن دفعه الأحياء ، وتوحى خطوطها بالابتهاال أو
الملاطفة ، وهى ترمز الآن لموقفه الحالى : انها وسيلة متاحة له يحقق
بها التوافق العريض مع العالم وتحرره من عذابات الوحدة • لقد
واجه بيكاسو مراحل البحث ، بما تتضمنه من احتمالات الانعزال
وعدم الفهم ، فى لحظات يقظته الثامنة •

وغداة الحرب ، عادت مرحلة الهدوء والصفاء عند بيكاسو ،
فاعتمدت أعماله على القيم التى أرستها التقاليد العريقة • على أننا
لسنا هنا بصدد تراجع أو تقهقر أو مجرد محاكاة للماضى • فقد
نهل بيكاسو من منابع الماضى متسلحا بثراء وقوة تجاربه السابقة.
فعندما صور « الفلاحين النائمى » فى عام ١٩١٩ ، لم يقدم لنا عملا
على غرار أنجر بالرغم من أن المضمون يذكرنا « بالحمام التركى »
لأنجر ، بل قدم عملا أقرب الى مايكل أنجلو ، بعد أن بلغ أوج
القسوة والعنف • ففي هذه السنوات رسمت فرشاته أعدادا كبيرة
من المردة والعمالقة كان جنورها تضرب فى الصلصال والصخر •
وهو لا يتخلى عن هذه الأشكال الا ليعبر عن الإيماءة الانسانية
للحب والحنان فى عبد كبير من لوحات « الأمومة » المنتمية لهذه
المرحلة •

ويشبه هؤلاء العمالقة آلهة وثنيين خرجوا من الأرض
بعنفوان ونزوة الحيوانات الأسطورية الهائلة •
على أنه من العيب أن نبحث عن « تطور » عند بيكاسو فى

هذه المرحلة الكلاسيكية • فكل أعمال الخلق تبدأ عنده من مركز واحد ، ولذا فمن الممكن أن تتعايش معا وسائل تعبير مختلفة بل متعارضة لأعمال مرحلة واحدة •

ولا نستطيع أن نتحدث ، سواء بالنسبة لهذه المرحلة أو لغيرها ، عن التناوب في أعمال بيكاسو • فالمظهر الكلاسيكي أو البناء التكعيبي ، أسلوبان للتعبير عن الضرورات الانشائية نفسها ، الخاضعة تارة لقوانين التشكيل وحدها وتارة أخرى لقوانين الطبيعة •

فال فنون التشكيلية تتأرجح دائما بين قطبين : المحاكاة والموسيقى • ويتجاذب الفن ، الايهام من ناحية ، والتجريد من ناحية أخرى • وقد عمل بيكاسو دائما على الحفاظ على التوازن بينهما • والتكعيبية عنده لاتلغى الأشياء ولكنها لاتخضع في الوقت نفسه لعبوديتها •

وهنا أيضا تحتفظ بقيمتها الدروس المستفادة من الكلاسيكية: فعظمة الأعمال الكلاسيكية لا تكمن دائما فيما تمثله • والا فكيف نستطيع أن نفسر تأثر من ليسوا مسيحيين بأعمال تتعرض لمواضيع دينية بحتة ؟ ولنتجاوز مثلا عن لوحة لروفائيل تمثل العذراء ويسوع الطفل ، لأن أي شخص يتأثر ، بصرف النظر عن عقيدته ، بهذه الأهمية الانشائية • ولكن كيف نفسر انفعالنا بأعمال الجريكو وهو يعبر عن الجو الروحاني للقديس يوحنا الصليبي أو القديسة تريزا دافيدا ، بالأضواء الباهتة والومضات المائلة للزرقة وبالتقاطيع البارزة والأشكال الممزقة ، مع أننا أبعد ما نكون عن الصوفية ؟ ما كان من الممكن أن يحدث ذلك لولا الاحساس بالوجود الانساني في هذه اللوحات ، ولولا تواجد لغة تشكيلية قادرة على التأثير علينا بغض النظر عن موضوع اللوحة •

ويمكننا أن نقدم الملاحظة نفسها على أى عمل آخر خلاف النموذجين السابقين اللذين يتناولان حالات متطرفة، مثال ذلك لوحة « عنزة أمالتيه » لبوسان أو « استسلام مدينة بريدا » . فالحدث الذى تحكيه اللوحة الأخيرة لا يثير عاطفتنا ولا يهمنا فى شيء ، سواء بسواء مثل اناء للفاكهة رسمه سيزان ، أو كيس دخان لبيكاسو .

والواقع أن هذه اللوحة تسحرنا لاعتبارات مستقلة تماما عن موضوعها . وقد يحكى لنا الموضوع المرشد المرافق لنا فى المتحف فلا يثير فى النفس سوى الملل . ولو أنى أردت التعرف على الحدث لاستطاع أقل المؤرخين شأننا أن يقدم لى اجابة أفضل من اجابة أكثر الفنانين عبقرية .

وقد يساهم النموذج أو الحدث فى التعبير الى حد أو آخر عن الصفات الجمالية للعمل ، ولكن اللوحة تعتمد أساسا على هذه الصفات الجمالية . فهى التى تهيم على التأثير الذى تمارسه اللوحة وتحركه فى نفوسنا ، حسب تعارضات وتآلفات الخطوط والزوايا والألوان والتدرجات ، وحسب ايقاع مراكز القوى والتماثل ، وحسب المسيرة التى تفرضها على العين بأن تهيم لها لحظات الراحة والمفاجأة .

وأعمال بيكاسو المسماة كلاسيكية هى أيضا شديدة التنوع : رسوم تحمل طابع أنجر (من عام ١٩١٥ حتى ١٩٢٠) ووجوه ذات أحجام عملاقة وخلفها سماوات زاهية (من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٢٣) وأناقة ناعمة فى الأعمال المصورة بلون واحد والتى أوحى بها التصنع الشائع فى القرن السادس عشر ، ومن أمثلتها لوحة « الجميلات الثلاث » .

غير أن التنوع في انتاج بيكاسو في هذه المرحلة يتعدى الى حد كبير تلك النماذج الكلاسيكية المتشعبة .

فهناك أولا اصرار من جانبه على تصوير أكثر من حدث في آن واحد ، وهو أمر مثير للجدل لأنه من القواعد الثابتة في أعمال بيكاسو . والى جانب ذلك فإن انتاج هذه المرحلة الممتدة بين ١٩٢٥ الى ١٩٣٥ ، يواكبه تيسار خفي من الثقة والسعادة ، يتمثل في الزخارف البديعة المبرزة بخط أسود كأنه الرصاص المصبوب حول الزجاج المشق ، يحدد المنحنيات الشهوانية الجذابة كما نرى في لوحة « الحلم » (١٩٣٢) وفي «طبيعة صامتة فوق منضدة مستديرة» (١٩٣١) و « الفلاحة والسلم » (١٩٣٣) حيث تبدو الأضواء كأنها صادرة من خلف اللوحة ، مثل ألوان الزجاج المشق .

ولوحات العمالقة مشكلة بأسلوب كلاسيكي وبأقل قدر من التشويه ، وهي تعاصر أعمالا أخرى ألوانها زاهية معالجة بلا بروز وبواسطة مسطحات هندسية صغيرة ، كما نشاهد في لوحة « إيطالية » (١٩١٧) أو في التكوينات التكميلية النموذجية في «ثلاثة أقنعة موسيقية» (١٩٢١) التي تعتبر من آيات التكميلية التركيبية.

ولا يمكننا أن نتكلم أيضا بخصوص المرحلة الجديدة ، عن فترة سيريالية عند بيكاسو ، فهو لا يخضع للمؤثرات الا بقدر ما تستدعيها أو تحفرها بخطوط غائرة ، ضرورة داخلية .

يمجد السرياليون اللاوعي لأنه في رأيهم ، حقيقة عليا كما يستغلون المصادفات والتواردات اللانطقية الناتجة عن التهيؤات والهيذيان والأحلام . أما بيكاسو فأبعد ما يكون عن كل ذلك .

بل اننا نلاحظ ، على العكس ، في المرحلة التي تبدأ عنده في

غضون عام ١٩٢٥ ، بعد انتهاء المرحلة الكلاسيكية والتكعبية في الوقت نفسه ، أنه يولى اهتماما كبيرا فى أعماله الفنية لنبضات الجنس القوية والرغبة وللغضب .

وهناك عدد من لوحات الطبيعة الصامتة ، تعتبر من أجمل ما صور فى هذا المجال وهو يعالج موضوع الرسم . فكانه يعبر هنا عن لحظات الانطواء على النفس للعكوف على العمل الذى يسبق الانطلاقة الجديدة . وهذه اللوحات بمثابة « مركب » من اكتشافاته السابقة . ففي « طبيعة صامتة مع رأس قديمة » (١٩٢٥) نجد فى آن واحد الوجه الصافى تماما فى وضع جانبى ، والقناع نفسه فى وضع مواجه ، وتكويننا ينتمى الى التكعيبية التحليلية يضم قيئارة مصورة بأسلوب واقعى تماما ، وأشياء أخرى محورة الى حد كبير : كل ذلك دون أن تفتقد على أى حال وحدة المجموع وتناسقه .

ومع لحظات الانصراف الى التفكير الهادى ، ظهرت الوحوش وتكاثرت وكأنها تولدت عن غضب يائس لا يخفف منه سوى ضرب من المزاح الغنيف . ويقول تريستان تزارا : « اننا سنسىء فهم بعض المبالغات والتلميحات التى يفرضها بيكاسو على رؤيته للأشياء والكائنات ، ما لم نأخذ فى اعتبارنا دعابته المأخوذة جزئيا من كل من ألفريد جارى وجويا » .

ومن منجزات بيكاسو المميزة لأعماله فى هذه المرحلة لوحة « مستحمة جالسة على شاطئ البحر » (١٩٣٠) ، فهى عبارة عن امرأة آلية تلتهم الرجال ، رأسها على شكل كماشة ، تذكرنا بطرحة الراهبة وبالأسطورة التى ترمز اليها هذه الآلة الميكانيكية النسائية المكونة من ثدين وظهر وساعدين . ومع ذلك فهى تعبير ، بالرغم من

الخوف الذى تثيره فى النفس ، عن راحة متراخية ينعم بها هذا الكائن المشوه ، وذلك بفضل الخطوط الرئيسية والألوان الرقيقة من مغرة ذهبية ورمادى مائل الى البنفسجى .

ومنذ هذا الوقت سيطر موضوعان على أعماله : الحركة والكائنات المشوهة .

ولوحة « الرقص » فى عام ١٩٢٥ بداية لانطلاقة جديدة . فالأجسام هنا ليست سوى دلالات تشير الى حركة يتزايد احتدامها المجنون : فالراقصة القائمة جهة اليسار تتجاوز بمراحل الجسارة التشكيلية التى نشاهدها فى « أنسات آفينيون » بانثناءاتها المتهالكة وأسنانها الأشبه بأسنان الغولة ، وبقناع وجهها المتشنج .

وتنطبق على هذه المرحلة بالذات ، أكثر من أى مرحلة أخرى كلمة بيكاسو : « لوحاتى مجموعة من التدميرات » . فهو يصب جام غضبه على الأشكال العادية الموجودة فى الكون .

وجدير بالملاحظة أنه خصص فى هذه المرحلة بالذات سلسلة من اللوحات لـ « التحفة المجهولة » لبلزاك ، كأنه يتآخى مع عذابات الأستاذ « فرينوفر » العجوز الذى « وصل الى حد الشك فى موضوع أبحاثه من فرط استغراقه فيها » على حد قول بلزاك .

غير أنه ينعم بلحظة هدوء فى لوحات كلاسيكية فى أسلوبها ، صور فيها « التحولات » لأوفيد فى عام ١٩٣٠ . وموضوع التحولات يميز إحدى مراحل نشاطه الفنى . انه عصر الكائنات المشوهة المجنونة التى تتولد فى خضم الآلام والغضب .

ولكن بوسع كل شئ أن يتغير تماما لتنمو الأشكال بفزارة وافرة . فالزوائد الفطرية والالتواءات اللاممكنة تتحدى على الدوام

علم التشريح وقوى الطبيعة ولكنها تخضع دائما لقانون ارادة البناء الذى يضيف على المجموع وحدة حية ذات شمول عضوى .

• ويعاصر هذا الانتاج ، أعمالا تتميز بصفاتها التام .

ف نجد الاخساس نفسه بالعذاب وبالبشاعة والالم فى تأملات بيكاسو حول أفطح عمليات الصلب، كما وردت فى اللوحة الرئيسية لخلفية مذبح ايسنهايم الذى رسمه ماتياس جرونفالد .

حرص بيكاسو على نسخ أعمال الاساتذة الكبار أو راح بالآخرى ، يتأمل أعمالهم وفرشاته فى يله : فقد أعاد رسم أعمال الكراناش والجريكو وبوسان وفيلاسكيز وديلاكرو وكوربيه . على أن استهلهله هذا الاتجاه بلوحة تمثل جبل الجبلجة (الجماجم) له مفزى خاص . فهذا الاختيار يفصح عن حالة الاضطراب الداخلى التى كان يعانيتها .

وقد بلغت هذه المرحلة الذروة النهائية أيضا بلوحة «مصارعة المينوطور» فى عام ١٩٣٥ .

ويبدو أن بيكاسو أقام بهذا العمل أكبر أسطورة فى حياته الخاصة وفى عصره .

يجب أن نقول أولا رأينا فى التفسير الذى قدمه التحليل النفسى ، على لسان كورت سيكل ، فهو يرى ، كاستمرار لأفكار الدكتور يونج ، أن هذه اللوحة وسيلة للتسامى بالفريزة الجنسية: فالالتقاء الرمزى بين قوى النهار والنور وبين عالم الظلام المقبور ، والمواجهة بين العنصر النسائى المتمثل فى المرأة الماتادور ذات الثديين العاريين وبين المينوطور الممثل لقوى الظلام والدم ، واصطدام الأخير بلا جدوى بانثسمة التى يحملها الطفل الذى يرمز الى الحب الأسفى .

كل ذلك تعبير عن « عملية الخلق الناتجة عن التزاوج الأبدى بين النور والظلمات في روح الانسان » . وأيا كانت النوافع الغريزية المحركة لنشاط الفنان ، فمن المناسب أن نذكر مرة أخرى أن العمل الفني ليس مجرد محصلة وأنه لا يمكن اختصاره الى عملية جمع للقوى المكونة لها .

والتفسير الاجتماعي لا يكفي هو أيضا . لا شك أن بيكاسو أدرك منذ عام ١٩٣٣ ، مع مجيء هتلر الى الحكم ، المخاطرة التي يتعرض لها العالم في هذه المعركة وأحس بأن الوقت قد حان لاعادة النظر بمزيد من التمعن لا في التقاليد والقيم التشكيلية فحسب ولكن في نظام العالم وفوضاه الشاملة ، مما دفعه الى الوعي بمغزى الحياة والتاريخ . ويحكى كانويلر أن بيكاسو كلمه في عام ١٩٣٣ أمام لوحة « قسم الاخوة هوراس » عن تصوير لا يقدم اجابة على القضايا الشخصية المتعلقة بالكفاح من أجل رؤية تشكيلية جديدة . فحسب ، بل يجيب أيضا عن القضايا المؤرقة التي يواجهها الناس جميعا .

على أنه من الخطأ أن نتصور أن لوحة « مصارعة المينوتور » ، ترمز الى معركة الحرية ضد الفاشية .

فالرسم أو التصوير عند بيكاسو لا يحاول أن يحيلنا الى مفهوم يتخفى وراء اللوحة ، أو يرمز اليه بالتجريد كائن مهجن له رأس فيلسوف ويد مصور تطلق باقة من الخطوط والألوان للإشارة الى فكرة . فالمعنى المقصود ينتشر على مسطح اللوحة عند بيكاسو ، والفكرة لا تسبق المعنى ولا ترتفع عليه ، لأنها جزء لا يتجزأ من الخط أو اللمسة .

فالمينوطور لا يشير الى القلق ولكنه القلق نفسه . وقوى النور
التي يدوسها بقدميه ويصطلم بها لا يشير اليها كل من الطفل
والزهور والضوء بل تتجسد في كل أولئك ولا يمكن فصلها عنها
تماما كما لا يمكن فصل الروح عن الجسد .

ولذا نقول ان لوحة صراع المينوطور أسطورة، أى فكرة عظيمة
حية وفريدة ، لا ترمز لحالة نفسية معينة أو لوضع اجتماعي محدد،
بل هى خلق تشكيلى يحمل فى ذاته قوته المثالية وأخلاقياته
الذاتية .

اشتعلت النار فى أسبانيا مع حلول عام ١٩٣٦ ٠٠٠ ومرة
أخرى احتل « الضد » المقدمة . على أن الطفرة الجدلية التى حققها
بيكاسو فى هذه المرحلة تفوق كل الطفرات السابقة . كان قد
لمس حتى ذلك الحين نبضات عصره العميقة ، بالاحساس الفريزى
الدفين لكل فنان عظيم ، وترجم كل ذلك فى سلسلة من الثورات .
أما القضية التى أثارته حرب أسبانيا ، وطن بيكاسو ، فما كان
يستطيع أن يجيب عليها برؤية تشكيلية جديدة فحسب . لا شك
أنه كان من المحتم أن يعبر بالتشكيل عن الغضب والحب ، وعن القلق
واليقين . غير أن التزامه التام ، ككائن وإنسان ، لا كمصور فقط .
أصبح مطلوبا الآن حتى تكون أعماله فى مستوى الأحداث .

كتب فى ذلك الوقت الأديب الكاثوليكي جوزيه براجامين ،
يتنبأ : «أعتبر أعمال بيكاسو حتى الآن مقدمة لأعماله فى المستقبل»
٠٠ فحريتنا الحالية من أجل استقلال أسبانيا ستمنح بيكاسو الوعي
الكامل بعبقريته التصويرية والشاعرية الخلاقة تماما كما أدت
حرب أخرى جونا بنفس الوعي » .

وبالفعل ، اقتفى بيكاسو أثر جويا فرسم أيضا « كوارث الحرب » فكانت بمثابة قرار الاتهام الأكبر الذى سماه « أحلام وأكاذيب فرانكو » ثم صور لوحة « ظهر مايو » ومن بعدها « جرنیکا » .

وفى عام ١٩٣٦ سافر بول ايلوار الى أسبانيا ليفتح معرضا لبيكاسو فى برشلونه ، وهو أول معرض له منذ عام ١٩٠٢ . وقال ايلوار بعد عودته ، معبرا بكلماته عن شعور بيكاسو : « حان الوقت الذى أصبح فيه من حق الشعراء ومن واجبهم أن يؤيدوا كل ما ينبض بقوة فى حياة الآخرين ، فى حياة الجموع » . ونشر ديوان « العيون الحسبة » وكانت لوحاته بريشة بيكاسو .

حدد بيكاسو موقفه علنا منذ اليوم الأول . وكان أنصار فرانكو قد أشاعوا أنه قد انضم اليهم، فكتب بيانا نشر فى نيويورك بمناسبة معرض المصورين الجمهوريين الأسبانيين ، جاء فيه : ان « صراع أسبانيا ، معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتى ، كفناني ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يتصور أحد ولو للحظة واحدة ، أنى أتفق مع الرجعية ومع الشر ؟ » . وأعرب عن سخطه على « الطعمة العسكرية التى أغرقت أسبانيا فى بحر من الآلام ومن الموت » . وأضاف فيما بعد قائلا : « لقد آمنت دائما ، ومازلت أومن أن الفنانين الذين يعيشون بالقيم الروحية ويعلمون بها لا يستطيعون ، ولا ينبغي لهم ، الانعزال عن الصراع الذى يتهدد أعظم قيم الإنسانية والحضارة » .

وعينتة الجمهورية الأسبانية مديرا لمتحف برادو وكلفته

• يزخرقة الجناح الأسباني فى معرض باريس الدولى لعام ١٩٣٧ •
• وقد استجاب بيكاسو فكانت لوحة « جريكا » •

استخدم بيكاسو هجوم طيران هتلر وفرانكو على مدينة جريكا الصغيرة فى اقليم بسكاي يوم ٢٨ ابريل ١٩٣٧ ، موضوعا للوحته دون أن يحكى الأحداث ، بل انه استبعد من لوحته كل رواية ولم يستخلص سوى الاهانة التى توجهها الفاشية للانسان .
وقدم ما يشبه الصورة الأسطورية لعصرنا فى لوحة ارتفاعها ٣.٥٠ متر وعرضها ٧.٨٠ من المتر •

ومرة أخرى نكر : اننا لسنا بصدد عمل رمزى بل بصدد أسطورة • فالرمزى لا يرد من خارج اللوحة ولا يمكن تلخيصه فى خطاب ، ولكنه يؤلف مع الشكل لثلا واحدا لا يتجزأ • كان لا بد وأن تكون الألوان آلاما ، وأن يكون الخط أهوالا أو غضبا ، وأن تكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته اذانة وصرحة يطلقها الانسان ، الانسان المنتصر حقا • •

واللوحة مشهد لمذبحة ، مشهد بالمعنى الحقيقى للكلمة ، مثل المشهد الذى ترتفع امامه الستارة ، ولكنه يسمو على الحكاية المروية أو على الخصوصية ، شأنه فى ذلك شأن الأساطير القديمة العظيمة .
فنحن لسنا بداخل بيت أو خارجه ، والضوء لا هو ضوء نهار أو ليل ، لا يمكننا أن نقول ان خطوط الضوء البهاة التى تبرز تفاصيل المذبحة ، هى أشعة الشمس أو انصكاسات للحريق أو لمخروط ضوئى يرسله مصباح ، أو الوضوح المخيف الذى تسكبه النظرة الثابتة على الأشياء •

لسنا بصدد تصوير لقصة • والأشلاء الممزقة والمشوهة ، تخطط ببشاعة الأشكال الانسانية بالأشكال الحيوانية • وصرخة

المرأة الواقفة الى اليسار وهي تحمل طفلا ميتا بين ذراعيها ، ليست صرخة أم معينة ، بل رمز عالمي لآلام الانسان . وقبضة يد المحارب المحتضر المضمومة على حطام نصل سيف وسط زهور هشة لا تفنى أبدا ، هذه القبضة لا تعبر عن الهزيمة بل عن عزم لا ينطفىء على البقاء والانتصار . وينطبق الأمر نفسه على الصهيل الرهيب للجواد المحتضر ، وقد ظهر جانباه المزعزان بكل مساحتهما عن طريق حيلة من منظورات عديدة ، كما ينطبق أيضا على صرخة الاحتضار التي تطلقها امرأة أشبه بشعلة متأججة تسقط فى فراغ ، وعلى اندفاع امرأة أخرى ينثنى جسدها كأنه علامة استفهام حية ، وقد اختلطت عيونها بالدموع . فكل شكل من أشكال الألم أو الفزع ، يشبه الجسم الذى يستبد به ويجرده من الانسانية ويفسخ أوصاله كان الحرب ليست فوضى مؤقتة بل انها ، على حد قولهم (١) ، اعتداء على قانون الأشياء ، يواجه الحياة بنقيض للطبيعة ويتميز ببشاعته وتشويهه لها . ونجد هنا تفسيراً وتبريراً ، بأثر رجعى للازدهار الغريب لمرحلة الكائنات المشوهة . فكان هذه الكائنات كانت حدسا وصرخة تنذر بالهجوم العام للقوى اللاانسانية .

ويخضع كل من المنظور والاضاءة هنا لقانون الحد الأقصى من الفعالية . فالأضواء والظلال لا تنبع من أى مصدر طبيعى ، بما فى ذلك المصباح الكهربائى الأشبه بعين تلقى نظرة بلهاء على المشهد . ولا تبرز بضوئها القاسى سوى الأشكال الحية المتخنة بالجراح . أما الخلفية فبلون الرماد والكفن والكابوس ، وهى تستبعد كل ما يصرف أنظارنا عن الصدمة المأساوية الكبرى .

(١) وينيه برجييه ، اكتشاف التصوير ، ص ٢٥٤ .

ويبدو المنظور هنا خاصا بكل شيء على حدة ، فكل شكل يحمل في طياته حيزه الخاص ويبسطه كل مرة حسب قانون جديد تماما كما تتفتح كل زهرة بطريقتها الخاصة • وهكذا يضيئ كل شيء أقصى قدر من الكثافة على هذا النوع من الألم أو اليأس المتفجر من اللوحة •

غير أن هذه المذبحة وتلك الفوضى الشاملة لا تثير فينا الاحساس بالهزيمة أو باليأس وذلك بفضل التعبير الشكلي وحده • وهنا يقوم التحكم في التكوين بدور حاسم • فاليقين بانتصار الانسان لا يتولد عن أحد التفاصيل ، ومنها مثلا وجه امرأة في وضع جانبي أشبه بشعلة تنطلق من النافذة وتصوب نارها نحو ثور لا يهتز ولا يتأثر ، بل ينبع هذا اليقين من التركيب العام للوحة التي تفصح عن الوجود الشامل للانسان الخلاق والمنظم ، عن وجود الفنان - الشاعر المتفوق على تقلبات الأحداث وعلى المجزرة •

وتكأن هذه اللوحة مقسمة الى ثلاثة أجزاء : مصراعين جانبيين ومثلث كبير متساوي الأضلاع يتوسطهما ، وتحتل الشعلة قمته • وتترادف داخل هذا المثلث المحدد ، الألوان السوداء والبيضاء والرمادية ، كما تترادف الخطوط المستقيمة والمنحنية معا فتخلق إيقاعا يشغل اللوحة بأسرها • ويجسد الى حد ما ، التنظيم المهيئ للجموع ، سيطرة الانسان على الفوضى وانتصاره على البشاعات •

ومن الخطأ أن نقول ان هذا العمل وأمثاله لا يصل الى مدارك الجماهير • والواقع أن هذا الفن لا يمتنع الا على أولئك الذين

يريدون تفصيل كل شيء على حدة • وحتى لو لم نحلل تفاصيل
بناء اللوحة وفراغاتها وتوزيع الألوان التي تسيطر عليها تدرجات
الرمادي الدقيقة ، فإن الانطباعة الشاملة والمحركة للعواطف من
خلال هذا العمل ، في تناول الجميع بشكل مباشر • والادعاء بأن
المستوى الأدنى للفن والواقعية المسرفة في السطحية هما الأقرب
وحدهما الى التذوق الشعبي ، يعني أننا بصدد مفهوم للفن يحتقر
الشعب •

طغت القتامة على ألوان بيكاسو مع نشوب الحرب الأسبانية،
تماما كما اغمر الأفق أيام الشؤم هذه • ويبدو أن العالم
بدأ يعاني من التقلصات ، ويتفكك مع تصاعد قوى الفاشية
والحرب • وتشهد لوحات ورسومات بيكاسو على هذا انقلاص وعلى
ذلك العالم الممزق وعلى البشرية المشوهة بعد تجربتها من الانسانية •
كان بومب بيكاسو أن يقول : « أنا لم أصور الحرب ، لأنى لست
من هذا الصنف من المصورين الذى يبحث عن موضوع مثل المصور
الفوتوغرافى • ولكن لا شك فى أن الحرب متواجدة فى اللوحات التي
صورتها آنذاك • وربما أثبت أحد المؤرخين فيما بعد أن تصويرى
تغير بتأثير من الحرب » •

على أن الانسان ليس بحاجة لأن يكون مؤرخا أو ناقد البصيرة
لكى يلاحظ الاخذود الأسود الذى حفرته الحرب فى أعماله •

١٩٣٧ : من أى نظرة داخلية لبسلاذه ، أسبانيا المعذبة ،
تولدت لوحة « امرأة تبكى » ؟

١٩٣٩ : ألا نرى فى لوحة « القطة والعصفور » وفى أسلوب
تصويرها ، رمزا للقسوة التي أصبحت قانونا يحكم العالم ؟

١٩٤٠ : ليست هناك أى لوحة تاريخية تستطيع أن تعبر عن
بشاعة الاحتلال النازى وانتصار الحيوانية ومعاداة البشرية بقدر
ما عبرت عن ذلك الوجوه المشوهة المصورة فى رويان فى يونيو
سنة ١٩٤٠ . والحق أن الواقعية الفوتوغرافية كانت كاذبة فى ذلك
الوقت لأن الجيش الذى دخل المدينة فى مواكب الاستعراض
العسكرى كان لا يزال يتعلق وينافق قبل أن يسفر عن وجهه
الحقيقى .

وفى هذه المرحلة نفسها ، صور بيكاسو « امرأة عارية تمشط
شعرها » ، وهو موضوع قد يبدو تافها ، ولكن ليس هناك ما يفصح
عن مأساة اندحار الانسان بقدر ما أوضحت هذه اللوحة .

يعبر تصوير المرأة عند بيكاسو أحيانا عن رقة محببة الى
النفس ، كما ينتزع فى حالات أخرى صرخة استبشاع تخرج من
القلب . وجددير بالملاحظة أنه عبر من خلال ملامح المرأة المستميتة
والثيرة للقلق ، عن رؤياه البشعة التى لا تحتلها العين تماما كما
جسد الاغريق القسوة والعنف فى الأرينيه .

ولكن عندما تصبح مهمة التصوير التعبير عن موقفنا تجاه العالم،
فكيف نصور رمز ربات الغضب الدمويات فى عصرنا ، بحيث تكون
طبيعتها أبشع مما اكتشف باسكال وأكثر فسادا مما تراهى
لبودليير ؟ وما هى الخطوط القادرة أكثر من غيرها على التعبير عن أيام
أوردور وأوسفيتش لنصرخ بالجنون والغضب ؟ ان التماذى الجنون
لا يعبر هنا الا عن حكم صادر ضد العقل . فالتمسك بالعقل يكون
فى هذه الحالة ضربا من الجنون . ويمكننا أن نكرر هنا كلمات جويا
التي فسر بها المخلوقات الفرية التي جاد بها خياله وسخطه :
« الحلم الحقيقى يولد الكائنات المشوهة » .

ولا شك أن بيكاسو كان يشعر بالأحاسيس نفسها التي
عبر عنها أراجون بالكلمات التالية في الفترة نفسها :

أكتب في بلاد عاث فيها الطاعون
وكانها كابوس لجويا لا يزال يرزح
أنا أكتب في بلاد شوه الدم وجهها
لم تعد إلا ركاما من آلام وجراح
سوقا حاوطتها الرياح وأمطرها البرد

انقضا تمرس الموت بأشلائها •

أكتب في بلاد يسلمها الجزارون
وأرى منها الأعصاب والاحشاء والعظام

وأرى أخشابها تحترق مثل المشاعل
والنار تلتهم السنابل ، فوقها طير يفر
أى حديث عن الزهور تريرون منى ؟
أى كتاب لا يصرخ كل سطر فيه ؟

كلما تغنيت بالطير وبالشرائق
أو بالصيف يذبل فى النبات الجنى
كلما تغنيت بالرياح أو بالورود
تحطم طربى واستحال الى أنين •

وجاء التحرير فى أغسطس (١) ، وأصبح لتاريخ أعمال

(١) عام ١٩٤٤

بيكاسو نفس إيقاع الأيام المشهودة في تاريخ البشرية ، ذلك أن سيرته لا ترتبط بالفن المعاصر فحسب بل بتاريخ عصرنا بأسره .

ويعنى بيكاسو ذلك تماما : « لقد أثبتت لى سنوات الاضطهاد أنه يتعين على ألا أكافح بفنى فقط ولكن بكل كياني » . وأكد بقوة : « ماذا تظنون في الفنان ؟ رجلا أحق لا يملك سوى عينين إذا كان مصورا ، وأذنين إذا كان موسيقيا ، وقيثارة في كل طبقات القلب إذا كان شاعرا ، أو حتى عضلات فقط إذا كان ملاكيا ؟ لا انه على العكس من ذلك » كائن سياسي دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكل بها جميعا سواء كانت أحداثا تمزق القلب أو أحداثا رقيقة أو مثيرة » .

والحق أن بيكاسو أحس دائما وبعمق بالفقر وبالاهانة وبطبيعة الانسان ابتداء من رسوم العميان ومتسولي برشلونه والبهلوانات الحزاني والأمهات ، حتى الاحتجاج الانساني العظيم المتمثل في لوحة جرنیکا . غير أن الجديد عند بيكاسو الآن ، ليس مجرد التضامن مع الناس في أفراحهم أو بؤسهم بل التضامن معهم في الكفاح . والجديد أيضا أنه أصبح واعيا تماما بأن المصور الثوري الحقيقي لا يكون ثوريا لأن تصويروه موجه ضد نوع آخر من التصوير بل لأنه موجه ضد الأوضاع وضد العالم الناتج عنها . لقد أدت جدلية التمرد التي تكلمنا عنها في البداية الى ثورة حقيقية . ولا يعتبر ذلك تحولا عند بيكاسو بل استكمالا ، وقد أعلن بنفسه : « ان انضمامي الى صفوف الحزب الشيوعي استمرار منطقي لكل حياتي ولكل أعمالي » . واني لفخور بأن أقول : لم اعتبر التصوير في يوم من الايام مجرد فن للترفيه أو للتسلية ، لقد أردت أن أتوغل أكثر فأكثر في تفهمي للعالم وللناس ، بالرسم

والألوان ، لأنها أسلحتي في هذه السبيل » . وأوضح بجله أن
« التصوير لم يخلق لتزيين الحجرات . انه سلاح حربى هجوى
ودفاعى ضد العدو » .

لقد انضم بيكاسو للحزب الشيوعى الفرنسى باسم مبادئ
ماضيه الذى يفخر به ، ولم يفعل ذلك لكى تتطابق أفكاره السياسية
مع عمله الفنى ولكن لأن المسيرة الحتمية لأعماله كانت لا بد أن
تقوده الى ذلك الطريق . لقد أصبح شيوعيا من أعماق كيانه ، لأن
تعمقه فى تمرداته كفنان ، جعل ايقاع حياته منسجما مع ايقاع
حركة التقدم فى العالم . فقد التقى بالحركة الصاعدة لعصرنا من
خلال مضيه فى طريقه الخاص الصاعد . وقد عبر هو نفسه عن
ذلك بقوله : « لقد سرت الى الشيوعية كما يذهب المرء الى مورد
الماء » .

وقامت ضجة هائلة ، وعبر نقاد جهلاء المحيط الأطلنطى
ليسا لوه : هل يجبره هذا الانتماء على تغيير أسلوبه فى التصوير ؟
كان الاشتراكية تحتاج ، فى البلد الذى نشأت فيه مدرسة التصوير
الباريسية ، الى من يعبر عنها بأسلوب سان - سويليس ، أو كأنها
تطالب مصورها بالعودة الى عهد جروز أو دافيد أو كوربيه ، أو
الى أى عهد من عهود تطور الواقعية البرجوازية ، وتلج عليهم
ليعملوا فى تجاهل تام لوجود سيزان أو ماتيس أو التكعيبية !

ان الالتزام الوحيد الذى يمكننا أن نطالب به المصورين هو
أن يكونوا مصورين ، أى أناسا قادرين على اكتشاف أنواع التشكيل
المناسبة للتعبير عن زمننا . وهذا لا يستلزم اطلاقا التصوير
بأسلوب بيكاسو ، وبالأحرى بأسلوب القرن السابع أو الثامن أو
التاسع عشر . وربما فسر كبار الفلاسفة وعلماء الجمال الماء بالماء

فقالوا لنا : « التصوير فى الوقت الحاضر ليس تصوير الماضى لا فى مواضيعه ولا فى أسلوبه » .

أما الجديد فى الخلق الفنى ليكاسو بعد أن أصبح شيوعيا فهو أنه مكافح من أجل البهجة سواء فى حياته أو فى تصويره .
كان هذا المصور يلح فى التعبير ، بإيماءات الأيدي المبتهلة ، عن الحاجة الى وجود والى دفء انسانيين . وها هو يدرك الآن أنه لم يعد وحيدا : « كنت أتوق لأن يكون لى وطن ، وكنت دائما من المنفيين » . أما الآن فلم أعد كذلك » وقال وهو يتحدث عن لانجفان وجوليو كورى وارجون وايلوار ، رفاقه فى الحزب : « لقد عدت من جديد وسط اخوتى .. الذين أكن لهم كل احترام ، انهم أكبر العلماء وأكبر الشعراء ، عدت لكل الوجوه الجميلة للثوار التى رأيتها فى أيام أغسطس » .

عادت مرة أخرى أيام الحياة ونشوة الحياة . ويبدو أن بيكاسو اكتشف آنذاك فى كل شىء الاشراق والابتسامة التى تشف فى نفسه ، حتى فى أبسط الأشياء وأكثرها شيوعا . ففي لوحة « طبيعة صامتة لكسارولة مطلية بالمينا » تكتسب شطقات البللور المكعب لون السماء وتنسجم متحنيات الدورق مع حافة المنضدة المعقوفة ، لتصل باللهب الى قمة عقد . ويلتقى مخروط ظل العقد مع قوس هابط . وتلمع النشوة الجديدة فى هذه الأشياء البسيطة المفردة مثل الزجاج المعشق .

و « المرأة الزهرة » تتمايل على غصنها بعيون أشبه بعيون أطفال ، يوريقاتها وأوراقها وثمارها .

أما منظر « مينرب » فيبدو كأنه رسوم لديكور باليه مرح ، تشع خضرته بالضياء .

وتأملاته ساحرة فى لوحة « داود وبتسايه » لكرانش
بزخارفها المتشابكة . وتأملاته فى « الحفل الصاخب » لبوسان عبارة
عن احساس بتضج الحياة .

وهناك عمل واحد يلخص كل النشوة التى تصادفها فى
لوحات الطبيعة الصامتة وفى صورة المرأة الزهرة وفى مناظر
مينرب وأنتيب ، وفى الفن الشعبى وأساطير الماضى . هذا العمل
ينحمل اسما له مغزاه وهو « نشوة الحياة » .

كتبت هذه اللوحة بزخارف من المرح ، ويبدو كل خط من
خطوطها كأنه لا يحدد الحواف بل يرسم حركة . وهى تتناول بخفة ،
أقدم الأساطير الشعبية بحيواناتها وقنطوراتها وحورياتها وماعزها
الراقصة ، كما أنها تبسط الأشكال كما لو كانت نقوش أوراق
نامية نابعة من الأرض لا بشكل زخرفى بل كأنها تنمو تلقائيا .
واللوحة بلون السماء والسنابل ، كما يشترك البحر والرمل فى
دورة الموسيقى والرقص حول المينيد .

ويدرك بيكاسو أن هذه اللوحة قادرة على أحداث انطباعة
عضوية مباشرة نشعر بها فى كيائنا أيا كان مدى تفوق الحرفية .
وقد قال بهذا الصدد : « فى هذه المرة على الأقل ، كنت أعلم أنى
أعمل من أجل الشعب » .

وكان يديه تريد التمكن من كل شئ لتغييره بنفس الرغبة
العامة المرحية .

وخاض بيكاسو تجارب الحفر على الحجر وواصل عملية
استكشاف خطوط القوة الرئيسية داخل التكوين وهو يعالج موضوع
« المراتان العاريتان » .

كما شغف أيضا بمعالجة المادة وبتجارب النار الساحرة التي تحول الألوان ، فاشتغل ابتداء من صيف ١٩٤٧ مع خزافي فالوري لا في زخرفة الأواني فقط ، كان يحول الطبق البيضاء الى حلبة مصارعة بمدرجاتها وجوع المشاهدين وهياج الثيران ، بل ساهم في تغيير شكل الاواني نفسها ، فحول الوعاء الى بومة أو امرأة أو ربة من الأرباب . وتذكرنا هذه الأواني دائما بالاولئان الغريبة المكتشفة في جزيرة كريت وفي ميسين ، حيث كان فنانون حوض البحر الأبيض المتوسط يصفون منذ آلاف السنين أشكالاً أسطورية أو غريبة على الفخاريات لتهدئة مخاوف الشعب أو لتجسيد آماله .

وجاءت مناسبة رائعة حقاً ، أتاحت لبيكاسو تجسيد آمال الشعوب ، فقدم في عام ١٩٤٩ « الحمامة » شعار حركة السلام العالمية .

وقد حصلت هذه الحمامة في آن واحد على وسام أكاديمية الفنون الجميلة في فيلادلفيا والجائزة الدولية للسلام واحتلت مكانها في آلاف البيوت التي لم يطررها الفن من قبل .

وقد أبدى البعض دهشتهم ؛ اذ طاف رسم لمصور معروف ، لا من متحف الى معرض ولكن من قرية الى قرية ، هذا بالرغم من غموض هذا الفنان وصعوبة فهم أعماله . غير أن المصادفات لا تكون بالغة التأثير الا اذا استدعتها الضرورة . وانتصار « الحمامة » في القارات الخمس ، ليس سوى انتصار أحرزه أكثر الفنانين انسانية وعالمية . وكما كتب دانيال هنري كانوبلر ، أحد رواد التكميلية ، ومن خير نقادها : « اذا كان ملايين الناس يرون اليوم في بيكاسو مصور الحمامة ، رجلاً من انصار السلام ، فانهم يكونون بذلك أقرب الى بيكاسو الحقيقي من علماء الجمال البؤساء الذين

يستعدون بعض لوحاته ، فلا يرون فيها سوى مساحات ملونة ليس لها أى مضمون ولكنهم يولون ظهورهم فى ازدراء وتقرز عندما يشاهدون لوحة « مذبحه كوريا » .

ان بيكاسو مخلص لمبادئه الراسخة وهو مع الانسان المعاصر فى كل معاركه ، يناهض الانسان الآلى وما يخالف طبيعة الأمور ، سواء ظهر فى جرنیکا او اوسفيتش ، او كوريا أو أسبانيا ، أى فى كل مكان توجه فيه الاهانة للانسان ولستقبله . وهو يصور أعداء البشرية كما لو كانوا كوابيس فرانكشتاين فيكثر من استخدام الأساليب الوحشية للقرون الوسطى مع ادخال الاستحداثات عليها . فهو يضع خلف دروع العصور الغابرة أسلحة لا نعرف لها أمسا وسيوفا مقلولة .

وقد صور هذه الحقيقة الرئيسية التى يعيشها عصرنا فى مبنى كنيسة سابقة فى فالورى ، كانت فيما مضى ملكا لرهبان الليران .

ولا يكتفى بيكاسو فى لوحته « الحرب » و « السلام » بالجمع بين قطبي حساسيته ، كأنه يعقد مواجهة بين « جرنیکا » و « نشوة الحياة » ، ولكنه يبين لنا ويشعرنا أيضا بإمكانية الاختيار المتاحة للانسان فى مفترق المصير ، فى وقت أصبح فيه من الممكن أن تحول الطاقة الذرية الأرض الى جحيم أو أن تمنح الانسان إمكانيات لم يسمح عنها من قبل تتيج له حياة سعيدة .

وهنا أيضا لا يتكلم بيكاسو بالرموز التى تحتاج الى حل لها كالألغاز . فسواء تعلق الأمر بالحرب أم بالسلام ، فإن الشكل

لا يحيلنا الى المعنى المقصود ، بل يحمله فى طياته ويفيدنا به دون
وساطة اللغة أو المفهوم .

وبالطبع يوجد فيض من الرموز فى أبسط أشكالها وفى قمة
سذاجتها . فالحرب عبارة عن عربة موتى حقيرة فى سياق متهالك
ومتفسخ ، وكتب مشتعلة وأيد مقطعة وسرطان الأسلحة
البكتريولوجية والنووية، وانعجز الفاضح للبلط والسيوف والحراب
المتتالية فى نظام يذكرنا بالعميان فى لوحة بروجيل وهم يتساقطون .
وفى مواجهة هذه الحرب ، تقف الانسانية العارية ، متمثلة فى
المقاومة بأسلحة النور وبميزان العدالة وبسنابل الحصوبة ، وبوجه
بالوما (ابنة بيكاسو) الملائكى المنقوش على ترس المحارب .

و « السلام » شجرة تطرح ثمارا من ذهب . وهو مجسد فى
الحصوبة والكتاب والعمل والحسب ، وهو العين والشمس المتحدثان
معا ، وجواد فرساوس المجنح وهو يحترث الأرض ، ورقصة النسوة
العاريات الصدر والعصافير السابحة والأسماك الطائرة التى
التقطتها يد انسان فى توازن يتحدى ساعة الزمن ، وهو أيضا
بومة أتينا التى راحت تطير قبل أن يرخى الليل سدوله . وهذه
الرمزية البسيطة السهلة الادراك ، هى الخط الموجه للتذكير بالمعنى
الأساسى المقصود .

أما تسلط فكرة الموت والسعادة القصوى فلا يحتاجان لمثل
هذه الصور ، اذ نحس بها مباشرة بوجودها المجسد .

وكان كلود روا عقا فى ملاحظته عندما قال ان لوحة «الحرب»
على خلاف « جرنیکا » تؤكد لنا أنها امر غير مقبول وتكشف لنا عن
سحقها ، أى تثبت أنها مدعاة للسخرية .

وعلى خلاف « نشوة الحياة » ، نجد في « السلام » أكثر من وفرة الحياة وأكثر من النشوة الحيوانية : أنه حلم بقوة الإنسان وتأكيد لقدراته التي لا تعرف حدودا .

وذلك لا تقوله لنا الرموز بل تقوله لنا الخطوط والألوان يلتقيهما المباشرة .

ولسنا في حاجة هنسا الى تلمس الخطوط الخارجية أو المعنى الحرفي للـ «ضوء لكى نحس في كيائنا بالصدمة أو الدعوة » تماما كما هو الحال بالنسبة للوحة لديلاكروا أو لفان جوج .

فعندما يصور لنا ديلاكروا نهاية شارل المسور في معركة فانسي ، فاننا نحس تماما بثقل المصير الذى لا يرحم من خلال التناقض المأساوى في الألوان ومن خلال الحركة العامة للكتل والخطوط ، حتى اذا لم نتمعن في أى من تفاصيل المشهد . وفي لوحة « الحرب » يرزح فوق صلورنا ثقل تلك الكتلة المشرفة على نهر من الدماء ويؤكد العنف الدرامي للألوان الصماء . وتتدرج ألوان الكتلة بين البنى المائل الى الحمرة وبين الرمادى الرصاصى الذى تتخلله الأشباح السوداء . وفي الوقت نفسه يمزق هذه الكتلة السماء شرخان ، أولهما المنحنى الأخضر خلف عربة الموتى المحملة بالجماجم . فهذا الخط الأخضر يتغلغل بين عريش العربة « وسيور » جيباد الليل كأنه خط الحياة الذى ينخر في قوى الموت أما الشرخ الثانى فيتمثل في لهيب الكتب المحترقة ، ويشع كنجم ذهبى بالرغم من أنه محصور الى حين بين قوائم الحيوان الذى يدوسه . وهكذا يوحى الينا توزيع الألوان بالثقة في استحالة قهر الفارس المسلح بالنور والمتحصن خلف سنانبل القمح وجدران القلعة اللازوردية النليعة .

وكذلك أيضا تهزنا لوحة « السلام » بحكم بنائها وتوزيع ألوانها . فكان كتل أجساد النساء تفجرت ليتفتح سطح كل البشرة عن طريق منظور خاص بكل شكل . وهو منظور دائري ، كأن النظرة تتحرك حول محور . أما العين أو الشمس التي تنطلق منها قروع ، فتبرز التباينات المتتالية لكي تصدح الألوان بذبذباتها الحادة فتزيد من كثافة الحلفية المعدنية الزرقاء المائلة إلى الخضرة التي يتوسط أمامها مشهد العمل والنشوة .

لا يعتبر أى عمل من أعمال بيكاسو نقطة وصول ، إذ تولد شيء جديد مع كل عمل من أعماله خلال السنوات الستين الماضية . وتتزايد قدرته على التجديد حتى أن لوحات السنوات الأخيرة تقدم في أغلب الأحوال أكثر العناصر حداثة وأشدّها خروجاً عن المألوف بالنسبة لإنتاجه الضخم .

تعمق بيكاسو في بحث قضية الشكل واكتشف رؤية جديدة . ولذا أنكر عليه البعض أنه من كبار المصورين البارعين في التلوين . ولكن تأملاته الطويلة في لوحة «منين» لفلاسكيز ، والنوافذ المفردة التي صورها في المرحلة نفسها ، توضح أنه يحمل هو أيضاً « الشمس في جوفه » على حد قول ماتيس .

والواقع أن شغفه الشديد بأعمال ديلاكروا ، الذي تشهد عليه دراساته حول « نساء مدينة الجزائر » يكشف عن تعطش جديد إلى اللون وعن تسلط فكرة الحركة التي لم تكن قد اتضحت بعد في أعماله .

ويؤكد هذا الاتجاه عند بيكاسو ، أعماله في عام ١٩٦٣ . ومنها بالأخص سلسلة معالجاته لـ « اختطاف السابينيات » .

ويبدو أن بيكاسو الذى شق طرقا عديدة للتجديد الشامل فى التصوير أدرك أنه لم يكتشف بعد الا بعض هذه الطرق ، ولذا فهو لا يتردد فى السير فى غيرها كلما بلى له اخصب ، وحتى لو كانت مفرطة فى البعد عن ميوله .

وهكذا أقام حوارا مع بعض تلاميذه الذين تمثّلوا أعمق ما توصل اليه دون أن يعمدوا الى النسخ أو المحاكاة .

ومن هنا يبدو لنا « اختطاف السابيينات » طرعا لقضية تشكيلية ، أدار بيكاسو النقاش ولها مع ادوار بينيون أكثر المصورين الحاليين قربا منه ، لاجساسه مقدما بكل امكانيات الثورة التى بعثها بيكاسو فى التصوير ولأنه فى الوقت نفسه أكثرهم بعدا عنه بسبب طابعه الخاص والهامة الشخصى البحث .

وكان من حظ بينيون التلمذ على يد بيكاسو بل والعمل بجانبه دون أن يتحول الى أحد أفراد الجيل التالى له اذ واصل المسيرة الذى بدأه أستاذه بطريقة غير متوقعة . فأسلوب تواجد بينيون فى العالم يختلف عن أسلوب بيكاسو ، بالقدر نفسه الذى يختلف به نظرة ديلاكروا الديناميكية للعالم عن نظرة أنجر الاستاتيكية .

فسواء صور بينيون مصارعات الديوك أو المراكب الشراعية أو جذوع الأشجار أو أمواج البحر العاتية ، فهو يشارك فى المعركة ويدفعنا الى المساهمة فيها .

وهنا تتكون من مفهوم العالم ومن الحرفية ، وحدة واحدة حتى ان محاولات تعريف أسلوبه فى اثبات وجوده فى العالم ، لا بد وأن تتناول فى آن واحد مفهومه للعالم وحرفيته بلا أى فاصل بينهما .

علمنا بينيون كيف نرى الواقع بعيون عصرنا ، ذلك العصر الذى يستدعى منا الامساك بتلابيبه حتى نرى الواقع ونعبر عنه . فالعالم ليس استعراضا أو مشهدا مسرحيا نتفرج عليه من خلال أداء الممثلين لأدوارهم ونحن قابعون فى أماكننا . ومن هنا لا نستطيع ، من الناحية الحرفية ، أن نضج الواقع بكل هدوء فى علب زجاجية على غرار المنظور فى عهد النهضة أو أن نشاهده من بعيد من خلال نافذة البرتى . لاشك أن ذلك النوع من الوجود له عظمتة فى حينه : كانت انسانية حركة الكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) تعبر عن تحديد مكان الانسان من العالم ومن الله ، وتؤكد استقلالية عقله وقدرات هندسته . كانت نشوة تعقل المكان وإعادة بنائه بمثابة تأكيد لقدرة الانسان على فهم العالم وعلى السيطرة عليه بالوسائل التكنيكية .

أما الانسانية العمالية المكافحة والمشبعة بروح بروميثيوسية فلها متطلبات أخرى . فعندما يحطم بينيون نافذة البرتى ويقفز على خشبة المسرح ليحطم الأعمدة التى تحمل مكعبات المنظور الكلاسيكى ولا يحاول تحديد مكانه من الواقع بل يسعى الى إلغاء المسافات بأن يلصق عينه بالأشياء تماما كما نراها أثناء المشاجرات ، وعندما يحول التصوير والمشاهد الى مساهمين فيها ، فإن هذا التصوير يكون مناسباً بدرجة أكبر لابقاع وروح عصرنا الذى عاش تغيرات عميقة سواء فى العالم أو فى الانسان . لم يعد العالم مجموعة من الأشياء والقوانين المحددة والمركمة والموضوعة بنظام ثابت ومستقل عنا وعن نشاطنا . لم يعد العالم كذلك سواء بالنسبة للفنى أو لرجل العلم أو للسياسى أو للفنان . ولا يمكن أن يكون العلم أو الفن أو التطبيق ، أية كانت صورتها ، مجرد عملية جرد تحليلية بحثة لطبيعة ثابتة ولانسان محدد نهائيا ولاخلاقيات تخضع لقواعد أولية .

ان العالم مجال تصارع قوى مختلفة ، والانسان أحد هذه القوى التى تواجه القوى الأخرى . وسواء كان هذا الانسان عالم طبيعة أو مكافحا سياسيا أو فنانا مصورا ، فهو لا يكون أمام الأشياء بل بداخلها .

وأعمال بينيون تقحمنا فى هذه التجربة الحية للخلق المستمر للعالم وللانسان بواسطة الانسان نفسه .

وتوجد أساليب أخرى «للتباعد» عن الواقع ومعاملته كمشهد، لا يقبلها بينيون . فهناك مثلا الأسلوب التأثيرى الجديد بزعماء سوره وسينياك ، وهو يعتمد على الحرفية المدققة فى لمساتها ، وعلى المقاييس الدقيقة ، فيفصل بين الفنان والعالم بحسابات علماء الرياضة والطبيعة ، ويضع بذلك حاجزا يفصل بلا أى انفعال بين الفنان والأشياء ويمنعه من أن يتلمس بشكل مباشر دسامة الأشياء وحركتها .

ان وجود الانسان وإيجابيته فى العمل المصور يحول هذا العمل الى عالم صغير وإلى شمول عضوى حى . وقد تغيرت أشكال هذا الشمول خلال التاريخ ، ويعتبرها بينيون إحدى البسمات الأساسية للتصوير الحديث . ومن الممكن تحقيق تلك الوحدة بتكوين الأشياء كما هو الحال عند باولو أوسيللو ، وبالأضواء كما هو الحال عند رامبرانت ، وبالألوان كما هو الحال عند فان جوخ . ولكن العمل الفنى لا يتحقق إلا بالايقاع الداخلى الشامل . أما الشكل الخاص المميز لبينيون فى هذا الشمول فيضفى الطابع الإنسانى العام على العالم كله : فوجود الانسان وجهوده ملموسة عمليا فى كل مكان . كان سيزان يحلم بالتوفيق بين « مناكب التلال ومنحنيات النساء » ويواصل بينيون الطريق الذى بدأه سيزان ، وهو طريق

ينتجـه نحو نسخ الواقع ببناء اللوحة بعناصر يبدعها الإنسان ولا يستعيرها من الطبيعة مباشرة •

ففى لوحات بينيون ، تتحول الأشجار والحيوانات والمنازل والصواري والسحابات والناس الى عضلات متشابكة يوترها مجهود ارادى واحد • وكثيرا ما يكون هذا التوتر من الشدة بحيث تبدو كأنها عضلات جسم سلخ جلده فكشف عن الدماء والألياف •

والوحدة فى عمل من هذا النوع لا تكون وحدة معمارية بل عضوية ، تنبع من الداخل وتنتشر الى الخارج كما نشاهد فى التكوينات العظيمة لديلاكروا فى لوحتى « دخول الصليبيين القسطنطينية » و « موت سردانا بال » ، حيث نجد موجة واحدة تجتاح اللوحة وتدفعنا معها فى تدفقها • ولوحة « الدراس وحاملو القمح » (١) لا تدعونا الى تأمل صورة لحركة بل تدمجنا فى الحركة نفسها وتشركننا فى عمل الإنسان المتزج فى لحن واحد مع الأتربة والريـح ، ومع السحابات والأشجار • فكل الأشياء تتم بسرعة وبقوة وتدفع فى سبيل واحد يفرض علينا الوجود الجامع للحياة المتدفقة التى يشتبك فيها الإنسان مع الأشياء فى صراع مباشر •

وقد استفاد بينيون من الثورة التى أطلقها بيكاسو لكى يصل الى ذلك الانقلاب العميق فى الفضاء التصويرى • انها لثورة تشبه ثورة كوبرنيكوس ، تعتبر أن العالم يدور حول الإنسان وتؤدى الى تغيير عميق فى الأشياء •

على أن القضية الشخصية تمثلت فى ترجمة الحركة الى لغة تعبر عن ارادة المشاركة والشمول •

وقد تعرض رودان لهذه القضية كما توصل الى حل لها

(١) الدراس وحاملو القمح : مطبوعات جماعة الفن ص ١٢

بالربط التركيبي بين الایماة المخططة والایماة المنجزة . وهكذا تتجسمان معا فى ذاكرتنا وفى مخيلتنا التى لا تخضع لمقتضيات التصوير الفوتوغرافى اللحى . فالتصوير اللحى یتثبت الحركة فى احد لحظاتها فى حين أن ذهننا الذى لا يكف عن النشاط يلتقط ويصوغ ما حدث وما سيحدث بدلا من تجميده فى « لحظة مجردة » من لحظات الحركة ، فيبدو الانسان وكأنه « يحجل » عند ایقاف حركته للحظة لا تتجاوز واحدا على الألف من الثانية . لقد علق رودان على لوحة « القديس حنا المعدانى » قائلا فى مجرى معارضته للاستشهاد الآلى بعدسة التصوير : « الفنان هو الصادق ، أما الفوتوغرافيا فهى الكاذبة لأن الزمن لا يتوقف فى الحقيقة » .

ولا یتکفى بینیون بتكثيف عدة لحظات من الحركة فى صورة واحدة . فعلمنا هذا فى صيرورة دائمة ، وهو ميدان تصارع بين قوى مختلفة ، كما ترى فلسفة هيراقليطس ، ولذا فالزخارف والخطوط المتشابهة والمتقاطعة تلخص عالم الحركة .

والخط الممدود لا یحدد الخواف بقدر ما يرسم خط السير ، ويدل على الإیقاع أكثر مما يدل على أى شىء آخر .

وكثيرا ما يقوم اللون بمهمة اللحن المقابل فيتبع تموج الخط الأسود الممدود ويتوافق معه ، وهكذا يرشد الخط اللون ويبرزه من خلال التباين . ولا شك أن ذلك یفسر لنا أهمية اللونين الأسود والأبيض بين مجموعة الألوان التى یستخدمها بینیون ، فهما أنسب الوسائل لتفجير الأشكال أو لاشعال حرائق من الألوان .

وتساهم اللمسة فى مشاركة الفنان والمشاهد فى الحركة . وينفعل بینیون بعمل البشر كما انفعل فان جوخ بعذابات الطبيعة . على أن لمسات فان جوخ كانت تنتشر كبرادة الحديد حول مجال

مغناطيسى وفى نظام تتحكم فيه الحساسية المفرطة • أما لمسات بينيون فتصل الى أقصى حد من التوتر كما لو كانت أليافا عضلية تبذل مجهودا وتشابك مثل القبضات •

ومشاهدة لوحة لبينيون ليست مجرد تأمل بل عمل ايجابى يستلزم التواجد الشامل للانسان ويدعو اليه نداء ملح يوجهه العالم • انه أشبه بالالتحام بالمعنى الذى يقصده المصارعون بهذه الكلمة أى أنه يفرض على عيوننا وعلى عضلاتنا الاحاطة والتوتر والمقاومة والتماسك •

وهكذا يهتدى الفن من جديد الى أصوله الحية : العمل والسحر • وكثيرا ماتدعونا لوحات بينيون الى التفكير فى جدران كهوف لاسكو والتاميرا عندما كان الانسان يعبر فى عهود الحياة الأولى عن شبح بقرة وحشية او وعن مجموعة واحدة من الخطوط المتشابكة • كان الانسان البدائي يبرز فى آن واحد الوضع الجانبى الحافظ للحيوان وانطلاقاته مع التعبير أيضا عن رغبة الانسان : أى ملاحظته الدقيقة ، وعن المفعول السحري للرسم •

ان البحث فى الثقافة الفنية الممتدة عبر آلاف السنين يسمح لنا بالتوصل الى درجات أعلى فى نضارة الرؤية وقوة التحكم •

ما أبعدنا هنا عن اللوحة الكلاسيكية التى تحاكي الواقع ، وعن اللوحة - الموضوع ، فى بداية هذا القرن ، وعن اللوحة - الآلة ، التى يدعو اليها التجريد • ان اللوحة - القوة ، تستأثر بنا بكل جوارحها وبرائنها •

ويتمثل الواقع فى اللوحة - القوة ، فى المشاركة ، لا بالمعنى السحري للكلمة ولكن بمعنى العمل والصراع •

والواقع الفني ليس مجرد أشياء منعزلة عن الانسان كما
تصورته المدرسة الطبيعية .

وهو ليس الأنا المنعزل عن الأشياء كما تصورته المدرسة
الرومانتيكية .

ان الواقع وحدة بين الأشياء والانسان من خلال العمل . انه
واقع عمالي وكفاحي ، يشعر الانسان من خلاله أنه مسئول عن كل
شيء : عن العالم وعن مصيره ، عن نفسه وعمما ينقصه ، بل وعن
جمود حركة الأشياء أيضا .

وهذا التصوير ليس مجرد رسم للأشكال بالمفهوم الضيق
والفضحل للواقعية الذي يكتفى بنقل صورة الأشياء في عالم لا وجود
للانسان فيه .

وهذا التصوير ليس تجريديا بمعنى اقتصار مهمة العمل الفني
على تلبية المقتضيات الشكلية وحدها أو « الضرورات الداخلية »
وحدها كما يسميها كاندينسكي .

انه تفهم انساني للواقع لا يحس به سوى العامل
أو المكافح : انه ليس واقعا نتأمله بل نعيشه ونفكره . ويعرف بينون
العمل فيقول : « لابد من نوع من الايقاع الغريب ومن احساس
ببعضات الأشياء ، فنشعر بالفرح عندما يتضح لنا أن العضلات
تستجيب ... تلك هي الحالة النفسية والجسدية للعامل المنطلق في
عمله الموفق .. انظروا لهذه الحواف ، انها تفيض بأعداد من القائمين
بعملية الحصاد ... انه احترام للعمل ... وقد تعتبرون ذلك ضربا
من الغنائية » .

واقعية بلاضفاف - ٩٧

ومن الأصوب أن نقول انها ملحمة ..

فبينيون ، المصور لأعمال الانسان ومعاركه ، ليس شاعرا
غنائيا لا يعبر الا عن ذاته ، بل ان واقعيته الملحمية تناسب زمننا .

وهو يعمل بوضوح تام . كان بيكاسو يقول عن جوان جرى
« ما أجمل أن يعرف الفنان ما يعمل ! » . وهذا القول ينطبق على
بينيون . فوعيه الجمالى فى مستوى قدراته الخلاقة ، وهذا التوازن
نادر للغاية عند المصورين .

وتكمن أهمية تصوير بينيون فى تعبيره عن القانون الحقيقى
والعميق لعصرنا . وهو واحد من خير الشهود على زمننا .

ومن هنا يتضح مغزى المرحلة الجديدة التى استهلها بيكاسو
بـ « اختطاف السابينيات » .

كان سيزان ، ومن بعده بيكاسو ، يعيدان النظر فى مفهوم
الحيز بعد أن أضحي تقليديا منذ عهد النهضة . وفى نفس الوقت ،
كان العلم يعيد النظر هو أيضا فى هندسة اقليدس ونيوتن
وكانط ، ولا يعتبر الفضاء مجرد فراغ ثابت لا يتحرك .

وكان علم الطبيعة ، شأنه شأن التكمييبية ، يعيد النظر فى
المفهوم التقليدى والآلى للأشياء وللنرة ، باعتبارها حقائق قابلة
للعزل التام ذات تركيب لا يتغير ووضع محدد وثابت . أما الآن فان
علم الطبيعة يعتبر الشئ مجرد نقطة فريدة فى مجال القوى ،
ولا يمكن تعريفه الا فى علاقته بالمجموع ، كما ثبتت أيضا أنه لا توجد
مادة بدون حركة ولا حركة بدون مادة ، وأنه يستحيل سبر أغوار
الواقع .

لم يكن الانقلاب أقل شأنًا من ذلك فى العالم الانسانى . فمنذ

نصف قرن من الزمن ، قضى علم النفس على التصور التجريبي لعالم
 المبركات القائم على « المعطيات المباشرة » للحواس ، وعلى التصور
 الميتافيزيقي القائم على تحليل النفس الانسانية الى ملكات متميزة عن
 بعضها البعض ، يمكن عزل كل منها على حدة . وقد تصدى بوليتزير
 لهذا التجزئ كما تصدى أيضا « للمعطيات المباشرة » عند برجسون ،
 وقدم فى المقابل الدراما (بمعنى تفاعل الأنا مع الآخرين) التى
 تعترض أيضا على علم الظاهريات (الفينومينولوجيا) وعلى نظرية
 المشطالت التى يرجع اليها الفضل فى إبراز الدور الأول (للكلية) .
 واستخلص هنرى فالون جدلية الفكر من جدلية العمل . أما باشلار
 فقد تعرف على الحدوس العميقة للماركسية وطورها فأحل « الجدل
 المتقابل » للغرض واثباته ، محل « الأشياء فى ذاتها » كما تقررها
 نظرية المعرفة عند ديكرت . وفى علم الأخلاق أيضا طبقت الجدلية
 على المفهوم التقليدى « للطبيعة الانسانية » الأزلية والمثل العليا
 الثابتة والوصايا الخالدة فارتقت قيم الخلق لتحتل الصنف الأول .
 والفن الحديث الأصيل مظهر لذلك التغير العميق فى المفهوم
 التقليدى للانسان . وأعمال بيكاسو تشترك فى الجبهة المتحركة
 للمعركة العظيمة ، أى لمركتنا : معركة الانسان .

* : *

وهكذا سار بيكاسو منذ ستين عاما فى طريق الانسان ، دون
 أن يتخلف أبدا . وأثار بلغته الخاصة قضية مغزى عصرنا ووسائل
 التعبير عنه ، كما أثار أخطر القضايا وهى قضية الاختيار . ومازالت
 أعماله تعبر حتى الآن عن احساس أعمق بالمسئولية .
 وكانت ثقته التى لا تتزعزع بالانسان مرشدا له على الدوام
 مما سمح له بأن يهمس فى أحوال كثيرة فى أذان الناس بالكلمات
 التى ودوا لو ترددت فى أغانيهم .

لقد وضع من خلال أعماله خطوط التقدم الذى أحرزه الشر فى عصرنا ، كما رسم أيضا خطوط التقدم الأعظم للأمل .

كتب موسينياك يقول ان بيكاسو « فنان فى مستوى انقلابات العصر الذى نعيشه » . وهو يتيح لنا التعرف على أنفسنا فى هذا العصر المتختم بالعنف والفوضى والأمل .

ويستطيع كل انسان مكافح ومحب أن يدرك ويقدر احتمالات المعركة وقوة حبه من خلال ما أسماه أحد النقاد عن حق « الرموز الجبرية للأمل » التى تستخدم علامات جديدة دائما .

تتميز الانسانية التصويرية عند بيكاسو بكونيتها ، فقد عاه الى مصادر العمل الخلاق عند الانسان فى كل العصور وكل القارات لكى يعيد التفكير بشكل شامل فى معنى التصوير ومهمته .

وقد قالوا على سبيل المزاح : « ان أعمال بيكاسو بمثابة فيتامين « ب » التصوير » . ويحمل هذا الكلام فى طياته الاعتراف بقدرة التجديد الكامنة فى هذه الاعمال .

وبفضل بيكاسو أصبح فن التصوير واعيا باستقلاليته تجاه العالم الخارجى وتجاه مقاييس الجمال التقليدية . لقد تحرر الفن من الأدب وحلت المشاركة الايجابية محل التأمل . وكما قال بول فاليرى ، لم يكف التصوير عن تغيير الطبيعة لكى يناقسها . فمهمة الفن ليست نقل الطبيعة بل التعبير عن حركتها وحياتها وعن تجاوزهها بالأسطورة التى تنبئ بصورة المستقبل .

يرى بيكاسو ، ككل الثوريين أن التوصل الى تفسير جديد للعالم لا يكفى وانما يتعين تغييره وإعادة بنائه لا وفقا لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنسلخة فحسب ولكن وفقا للقوانين الانسانية الصرفة .

وتصوير بيكاسو يعيد خلق كل شيء بعمل كامل من صنع الحب
والأيدي والقلب والفكر .

لم تنشأ الحياة الحقيقية بعد ، وهي لا توجد في الأشياء ولكن
في الانسان وحده . ذلك هو القانون الأعظم الذي استخلصه بيكاسو
من أجل التصوير . لقد خلق بيكاسو أساطير ككل فنان أصيل
وواصل تحدى بيجماليون ، أى منح المادة نبضات انسانية حية .

ويعرف ايلوار الاسهام الاساسى لبيكاسو من أجل اخوته من
البشر في « بيكاسو ، أستاذ الحرية الطيب » ، بقوله : « أنت تعلمهم
أن المرور بالخيالات السعيدة والحلم بإجازة لا نهائية ، أمر جميل
ولكنك تمنحهم أيضا الرغبة في رؤية كل شيء » والشجاعة اليومية
لرفض الخضوع للمظاهر الفانية » . فهل هناك تقدير أروع من ذلك
لواحد من أكبر مستكشفى أبعاد اللامتناهي ؟

سان چون بپرس

في

مسرحية « المدينة » لكلوديل ، تقسم إحدى شخصياتها التعريف التالي للشعر :

يا بني ! عندما كنت شاعرا بين البشر ،
ابتكرت بيتا لا وزن له ولا قافية ،
واستوعبت في طيات قلبي وظيفة مزدوجة متبادلة ،
استنشقت بها الحياة لأردھا
كلمة مسموعة

في زفير أسمى •

والواقع أن هذا التعريف بالشعر يشمل القضية التي يطرحها
شعر سان جون بيرس ، أو بالأحرى التحدي الذي تثيره أعماله •
فما هي العلاقة بين الحياة التي يستنشقها هذا الشاعر وبين الكلمات
التي يطلقها زفير أشعاره ؟ ما هي العلاقة بين عالم أشعاره وبين تجاربه
حياته ؟

إن دراسة شعر سان جون بيرس تعني أولا البحث في قوانين
تحول تجربته إلى عمل إبداعي •

على أن هذه المهمة تكون شاقة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر
بشاعر حرص دائما على الحيولة دون الربط بين شخصيته الاجتماعية

وبين أعماله الشعرية • ولو أننا وافقناه على هذا ، لما عقدنا أى صلة بين أشعار سان جون بيرس وبين الكسيس ليجيه (اسم سان جون بيرس الأصلي) الرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية سنوات عديدة ، بالرغم من تعاقب عدة وزارات •

لقد كتب يقول فى عام ١٩٤٨ ، فى خطاب له مرسل لماكس بول فوشيه : « أرجو أن تغفونى بالذات من الإشارة الى حياتى الدبلوماسية • لم يكن عبثا أن اخترت اسما أدبيا مستعارا لنفسى ، وأن مارست باستمرار الازدواج الواضح فى شخصيتى ••• والواقع أن أى ربط بين سان جون بيرس والكسيس سان ليجيه ، لابد أن يودى الى تشويه نظرة القارىء والاضرار بتفسيره للشعر • »

على أنه يتعين علينا التصدى لهذا التحدى والتفاضى عما حظره علينا لكى نحاول استخلاص معنى أعمال سان جون بيرس الشعرية التى هى من أعظم ما كتب فى العصر الراهن •

فما تشهد عليه الأعمال الابداعية له وزن اكبر من ارادة مؤلفها • وهناك حقيقة بديهية أولى تفرض نفسها : كل مادة العالم الشعرى لسان جون بيرس مستعارة من تجارب حياة الكسيس ليجيه • فالصورة التى اختارها والكلمات التى حكى بها هذه الصور ومسلك صاحب هذه الاختيارات والمعبر عنها وكل كنز الأحاسيس والذكريات والالتزامات التى تدخلى فى بناء شعره ••• كل ذلك مستقى من أعماق حياته •

كانت طفولته ، طفولة أمير حديث السن يعيش فى جزيرة

صغيرة تزين بحر الأنثيل حيث «كان الماء شمساً خضراء» (١-١٧)، (١)
وقضى صباه أيضاً فى نفس المقر الساحر بأبته الطبيعة وبهائه
الانسانى وخصوبته الوفرة وأسرار جماله التلقائى ، ففى قلب
الجزيرة كان يرقد ذلك القارب الذى قذفه الاعصار فنمت فوقه
خضرة مدارية طاغية أضفت عليه حياة برية غريبة يقول فيها
الشاعر :

وفى التو حاولت عيوني أن تصور
علماً يتأرجح بين مياه لامعة
وتعرفت على قمة الصارى الأملس
ومصطبته المغطاة بالأوراق
وجبال من عقيق
أفرطت أزهارها فى الطول فأصبحت

أطرافها صيحات البيضاء • (١ - ٢٠)

ان المواد الأولية التى بنى بها بيرس عالمه الشعري مستقاة من
حياته كلها ، بكل تفاصيلها البسيطة وبكل مصادقاتها الغريبة •

على أن حياته هذه لا تشمل طفولة أمير فحسب ، بل ومهنة
أمير أيضاً ، اذ أتاحت له القيام بجولات طويلة فى صحراء جوبى على
صهوة جواده وبرحلات فى المحيط الهندى ، وهيات له النفي أيضاً
على شواطئ أمريكا عندما استبعدته المارشال بيتان • وهكذا اتسع

(١) فى كل استشهاد بشعر لسان جون بيرس ، ميمز الرقم الأول ، وهو
١ أو ٢ ، الى الجزء الاول أو الثانى من مجموعة أعمال الشاعر . أما الرقم الثانى
فيشير الى الصفحة .

مجال انطباعاته وتجاربه • لقد عاش بيرس أميرا متجولا يقطع
الفيافي والبحار طولا وعرضا ليلتقط منها الآثار والشواهد على عظمة
الانسان من خلال الثقافات والحضارات المندثرة ، وليتأمل أيضا في
ممارسة السلطة وفي النفي بعيدا عن الوطن ، وفي البحر وفي
الصحراء ، وفي الغضب وفي الأمل وفي الأغنية التي تجمع كل ذلك
في قلب الانسان •

ولفة بيرس خير شاهد على حياته : سواء في اختيار الألوان
والنباتات التي أحاطت بطفولته ، أو في انتقاء الصور والكلمات
والألفاظ وتراكيب الجمل المستوحاة من مكاتب السفارات ومن
النصوص المنقوشة على اللوحات الحجرية •

على أنه من الصحيح أيضا (وهذا ماسيساعدنا على فهم اصرار
سان جون بيرس على الفصل بين العالم الذي عاشه وبين العالم الذي
أبدعه) انه بالرغم من استخدامه هذه المواد الا أن قوانين البناء
لا تختلف ، بل وتعارض مع تلك المواد نفسها • ولذا كان بيرس
شخصا واحدا وشخصا مزدوجا في آن واحد • وحياته كل لا يتجزأ
وان كان التناقض قانونها •



كتب بيرس يقول : « لقد واطبت دائما على ممارسة الازدواج
التام في شخصيتي » • وهذا الرجل الممزق الى جزئين يمثل عصره ،
عصر ازدواج شخصية الانسان •

وكثيرا ما ذكرني سان جون بيرس بطلان في زوايا أراجون
« الأحياء الجميلة » • هذان البطلان هما : كيسنل وجريزانداج ،
أحدهما رجل أعمال ناجح والآخر من كبار موظفي الدولة ، مثل
الكسيس ليجيه • وكلا البطلين مواظب تماما على حياة أخرى خارج

حياته العامة : الأول يحلم بالحب والثاني يعشق شعر رامبو . يقول كيسنل فى الرواية : « الحكومة والأعمال والأرقام ، كل ذلك ليس سوى مظهر زائف . أنا أفكر فيما لا أقول .. نحن أناس مزدوجون كالآخرين ، نعيش فى مرحلة تاريخية ربما اصطلحوا فى يوم من الأيام على أنها عصر ازدواج الانسان . لقد قسمت حياتى دائما الى جزأين ... » (ص ٢٦٧) تلك أيضا لغة ومأساة سلفن جون بيرس .

ويقول جريزانداج ، صديق كيسنل : « نحن اليوم أناس مزدوجون .. أحدهما يؤدى وظيفة فى المجتمع والثاني لا يمت بصلة الى الأول ، بل يحتقره أحيانا ، وهو فى تناقض دائم معه .. والانسان الاجتماعى يتقبل الكوارث الضرورية ببرود . أما الانسان الحقيقى فلا يستسلم لها .. ويتمثل دفاعى كله فى التمسك بهذا الازدواج ، وفى الحفاظ على واحدة لى .. على شئ لا يسرى عليه القانون . الحديدى الصارم المتحكم فى الحياة » . (ص ٢٨٣ - ٢٨٥)

الم يعيش بيرس مأساة مشابهة ؟

كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية ، عندما كفت فرنسا عن أن تكون دولة كبرى . وقد عاش بيرس هذا التدهور والاحتضار . ولن نتناول بالتحليل هنا ، دوره أو مسئولياته ، على أننا سنضع فى اعتبارنا وعيه بهذا الفشل ، بوصفه أحد العناصر المفيدة فى تفهم شعره . لقد عاصر بيرس منذ عام ١٩٣٣ طوفان الهتلرية وقابله بالنظرة نفسها التى رآه بها اريستيد بريان ، اذ كان بيرس من أقرب المتعاونين معه .

لا نجد أبدا فى التحليلات السياسية لهذا الدبلوماسى الشاعر

أى أثر لذكر القوى أو المصالح الطبقية التى خانت الأمة الفرنسية وتسببت فى هزيمة عام ١٩٤٠ ، ولكن الشاعر يثور على جهاز الدولة الضخم الذى يلتهم الرجال مع أنه من التروس الأساسية فى هذا الجهاز بوصفه الوكيل العام لوزارة الخارجية • انه يعانى وطأة الغربة بعد أن أصبح ألعوبة تتقاذفها وتسبحقها قوى خارجية غريبة ومعادية • وهو بعيد النظر فى قرن كامل من حياة الإنسان • وكانت كارثة عام ١٩٤٠ من عوامل ادراكه ووعيه الحاد بالفوضى الشاملة والغربة • ومن هنا نبعت أجمل قصائده • كان أول رد فعل له الانقسام والرفض : « لا تفاهم مع ما كان » (٢ - ١٠٩) كما كتب فى قصيدة « رياح » •

وها هو يقول :

« آه ! ما كان أحسن الذى استبشرناه من خطي الإنسان عل
الحجر • آه ! ما كان أكثر الذى توقعناه من الإنسان تحت القناع »
• (٢ - ١٦٧)

« ان ما يزيد عن قرن من الزمن يستتر بزلات التاريخ »
• (١ - ١٧٨)

« ألا ترون فجأة أن كل شيء يتدانى - كل ما يزن المركب
وكل ما يجهزه والقلاع جميعا تحجب وجهنا - وكأنها شقة كبرى
من الايمان الميت ، وكأنها شقة كبرى من ثوب العيث ومن غشاء
الزيف - وإن الألوان قد آن لنمسك بالفأس فوق سطح المركب ؟ »
• (٢ - ٣١)

ولهذا التعبير الشعري دلالاته الواضحة : فالملكية تقف فى
وجه الكيان الانسانى • انه يقول لنا فى قصيدة « مرارات » :

« انما فخر الحياة فى اقتحامها لا فى استهلاك الشيء ولا فى تملكه »
(٢ - ٢٤٣) •

وتلك هى المسألة الأولى فى الغربية التى صاغ كارل ماركس قانونها الأساسى بقوله : « بقدر ما يزيد ما عندك ، بقدر ما يتناقص كيانك » (١) فعالم الملكية والغربة الذى تتخذ فيه العلاقات الانسانية مظهر الأشياء المنفصلة عن الانسان ، الغربية عنه ، المعادية له والمسيطرة عليه ، يطبق بكل ثقله على الكائن ويقف فى وجه انطلاقه •

وهذا التناقض قائم فى قلب الانسانية البرجوازية من أيام جوته حتى أيام سان جون بيرس •
حطمت البرجوازية طغيان الاقطاع والقيود التى فرضها على ازدهار الانسان ، فأيقظت بذلك الحلم الكبير فى قيام الانسان الكامل المتمكن : انسان هيجل وجوته • لقد كتب فورباخ آنذاك يقول : « يجب أن يكون مثلنا الأعلى هو الانسان الكامل ، الحقيقى ، المتطور أبدا » •

على أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى هبات امكانية التطور الكامل للانسان كفرد له كيانه الموحد والشامل ، خلقت فى الوقت نفسه امكانية سحق وتشويه الأغلبية الكبيرة من أفراد المجتمع • واذا كان التناقض الأساسى فى جدلية التطور التاريخى يدل على عظمة الانسانية البرجوازية ، فهو يرسم فى الوقت نفسه ، حدود هذه الانسانية • فقد أنجب المجتمع البورجوازى الانسانية العظيمة ولكنه حكم عليها أيضا بالفرق •

(١) كارل ماركس، مخطوطات عام ١٨٤٤ ، الجزء السادس ص ٥٤ •

وقصور أعمال جوته ، ابتداء من فرتز وبروميثيوس حتى ويلهم مايستر وفانست ، مأساة الانسانية البرجوازية المتمثلة فى النزاع الدائم بين الحلم العظيم بالتطور الحر والعالمى للانسان وبين المجتمع البرجوازى نفسه : فازدهار الشخصية الانسانية وقيام التعاون المتسق والمثمر بين الناس ، يصطلم بقوانين المجتمع البرجوازى ، بصراعه الطبقي وبمنافساته الدامية وبالتقسيم المميت للعمل وباستغلال واضطهاد الاغلبية الساحقة من الافراد . وكان الرعى بهذا التناقض ، الذى لن يجد له حلا أبدا فى اطار نظام رأس المال ، كان مصدر العظمة المأساوية فى واقعية بالزاك وستندال . وكانت السمة المميزة للرومانتيكية ، ابتداء من روسو حتى السريالية ، هى محاولة الهروب من هذا التناقض بخلق عالم مكمل لعالم الواقع .

ومأساة سان جون بيرس الخاصة ، تتمثل فى ذلك الازدواج الذى يفرضه قانون العالم الذى يعيش فيه وقانون الطبقة التى ينتمى اليها : فهو لا يستطيع أن يحول نشاطه فى المجال العام الى شعر ولا يستطيع أن يحول شعره الى عمل . فحياته لن تكون شعرا يعبر عن أعماله ، كما لن تكون أيضا عملا يعبر عما يصبو اليه شعره .

ويشمل هذا الازدواج مرحلة تاريخية بأسرها ، وهى مرحلة الانسانية البرجوازية . وقصائد سان جون بيرس هى أقصى ما توصلت اليه هذه الانسانية حتى الآن ، وهى على تقيض نشاطه مع أنها تلازمه دائما .

وهذا الانقلاب الكبير فى وظيفة العمل والحلم الناشئ عن استجابة قيام التوافق بين الانسان الذى يعمل ويتصرف وبين

الانسان الذى يحلم ، سمة تميز بها الشعر الفرنسى طوال قرنين
من الزمن .



منذ بداية الازدهار الكبير للرأسمالية ، والشعر يضع على
عاتقه مهمة اعلاء شأن الكائن على حساب الملكية . وهو يعبر عن
الحاجة الى تحقيق الكيان الانسانى فى مواجهة كل ضروب الانسلاخ .
وتتحكم حركة عصرنا فى حركة الشعر : فبقدر ما يتحول الانسان
الى جزء من الكون يتضائل رويدا رويدا ، بقدر ما يعبر الشعر عن
الحاجة الى ربط الأنا بالحياة الشاملة التى نحيها كوجود وكارتقاء
بالكائن . ويتغاضى الشعر شيئا فشيئا عن نقل الواقع أو التعبير
عنه لكى يخلق ويتغنى بعالم أكثر صدقا .

غدا الشعر وسيلة للمعرفة وللكشف ، وتحولت الجماليات
الى اخلاقيات والى وسيلة للتغنى بالحياة ولتجاوز الانسان . ويقول
بول فاليرى : « ان الشعر يدعونا الى الصيرورة أكثر مما يدعونا الى
الفهم » .

وشعر سان جون بيرس نهاية مطاف لتطور عرفه الشعر منذ
بداية القرن التاسع عشر . فحتى هذا التاريخ كان الفنان لا يطرح
قضية وجود عالم خارجى أو داخلى يشكل نموذجا يجب على الفن أن
يوصل الينا واقعيته بوسائله الخاصة .

ومع ظهور الرومانتيكية أصبحت هذه البديهية موضع أخذ
ورد .

بدأ الفنان يفضى الطرف شيئا فشيئا عن الموضوع كما عرفته
وثبته بل وحجرتة التقاليد والمجتمع واللفة . وصاحب هذا التباعد

التدريجي عن الموضوع ، اهتمام أكبر فأكبر بالذات • ولم تعد مهمة العمل الفني التعرض للعالم القائم فعلا بقدر ما أصبحت مهمته السعى الى خلق عالم آخر • وهكذا يكون الشعر ، بمعناه اللغوى ، عملية خلق حقيقية •

تقدم لنا الطبيعة ، بالطبع ، الألوان والأشكال والمظاهر ، ولكنها مجرد مواد خام فقط • ولا يقبل الفنان الالتزام بتمثيل أى شئ أو محاكاة أى موضوع ، بل يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبنى بها عالما آخر •

وعندما يدير المصورون والشعراء ظهورهم للواقع المرفوض فانهم يخضعون بلا وعى منهم لقانون التطور التاريخي وللتناقضات الداخلية المحركة للتطور •

كان لوتريامون يحس دائما بالحاجة الى « سماء مقابلة » • وكشف رامبو عن « عصر السفاكين » فى محاولة منه للخروج من التناقض بين الحياة الواقعية والشعر ، ولكنه أثر فى نهاية الامر طريق السكوت ورحل الى هرر حيث اندفع فى مقامرة يائسة واشتغل بالنخاسة بسبب عجزه عن مواصلة حياته كإنسان وشاعر فى فرنسا التى انتصر فيها أعداء ثورة باريس فى عام ١٨٧١ • أما جيرار دى نرفال فقد عثر فى اختلال الأعصاب وفى الموت على مخرج له من الأزمة • وراح بودلير يبحث عن عالم آخر لعجزه عن الحياة فى العالم القائم ، كما يتضح من قصيدة « طائر الألبتروس » الذى تمنعه أجنحته الهائلة من السير على الأرض • وقد اقتفى مالارميه أثر بودلير فى قصيدة « البجعة اليائسة » • أما الفريد بجارى فقد اعتمد على ضحكات الأب أوبو العريضة وكلف الدكتور

فوسترول ، عالم « الباتافيزيقيا » بمهمة دراسة « القوانين المنظمة للاستثناءات وتفسير العالم الملحق بعالمتنا هذا » .

وأيا كانت أوجه الاختلاف أو عدم التساوى بين عبقریات هؤلاء الفنانين ، الا أنهم ينتمون جميعا الى معسكر واحد ، والى أسرة واحدة تعتبر بكل بساطة ، أن كل ما يوجد فى عالمنا أضحى عاديا ودارجا . وفى رأيهم ، تتمثل العظمة فى رفض كل مفهوم نفى ووضعى للعالم (وإن كانوا لا يعون أنهم يصدد عالم رأس المال بالذات) وفى خلق عالم انساني . وسان جون بيرس واحد من أفراد هذه الأسرة .

فالشعر بالنسبة لهم جميعا امتداد للفلسفة عندما تصل الى المسلمات النهائية وعندما تصبح شكلا للوجود فى العالم .



يبدأ كل شيء عند بيرس بالنفى وبالتمرد ، وبالوعى بأن هذا العالم غريب عن الانسان : « كنت أحس أنى أعيش عنده الناس وإذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة » (١ - ٢٠١) « هذا العالم معتوه » (١ - ١٣٩) « انه عالم من التجار وبلاد كبيرة ينادى عليها الدلال لتباع تحت الشمس المحرقة ، والهضاب العالية تقمع والأقاليم يقدر لها سعر وسط رائحة الورود المهيبة » (١٤٢-١) « ثم جاء رجال المقايضة والتجارة ، رجال وفدوا من بعيد وقد وضعوا فى أيديهم قفازات من الجلد امانا فى التعسف . وجاء كل رجال العدالة الذين يجمعون الشرطة ويجننون الحرس » .

« ثم رجال البابوية ، الساعون الى منصب القاصد الرسول . . .
« هكذا كنا نحلم بين آلهة حائرين » (٢ - ٧٠ و ٧١) .

« الكتب قرأناها والأحلام انتهت ، أهذا كل ما فى الأمر ؟
أين هو الحظ اذن وأين المخرج ؟ .. ان العراقة قد كذبت ...
« وكان الشرف يتهرب من أنصع الجباه شهرة » (٢ - ١٨٥
و ١٨٦) .

فهناك اذن عالم بأسره يترنخ ويتصدع ، وهذا العالم هو عالم
شاعرنا . وهو لا يحاول الهرب منه بالاتجاء الى فراديس
مصطنعة .

أما معنى العالم ، فهو لا يستطيع أن يبحث عنه خارج نفسه ،
كما فعل كلوديل لأنه ليس متصوفاً .

على أنه لا يفقد الثقة فى أى لحظة فى الحياة وفى مستقبل
الانسان . وهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل وتفاؤل طاغ ، وبثقة
فى النصر الأخير للانسان وحضارته وفتوحه . ونجد عند بيرس
التفاؤل النبؤى المعروف عند بعض الرومانتيكيين عشية عام
١٨٤٨ ، والايان الانسانى الملحوظ فى قصيدة « اليهودى الثاثة »
لادجار كينيه ، والاحساس الملحمى بعظمة الانسان الذى ألهم والت
ويتمان أو فيرهارين .

وتمتد أصول هذا الايمان الى التحالف الطويل المدى بين
الانسان والأشياء ، وإلى التمسك بالمادة الموجودة فى الطبيعة لأنها
كانت بداية أمجاد الانسان . وقد عاش بيرس الالتصاق بالمادة فى
فردوس طفولته حيث أحس مباشرة بارتباط الانسان بالطبيعة
الرائعة . « على أن أفتح من جديد موطنى الجميل ، والمملكة الجميلة
التي لم أعد أراها منذ الطفولة ، وعلى أن أخود عنها فى نشيدى »
(٢ - ١٤٥) .

بدأ شعر سان جون بيرس بصيغة الفرح وبحب الحياة .
ولو أنه كان مؤمنا لكائنات قصائده صلوات شكر ، ولكنها ظلت
قصائد « ثناء » في الطبيعة ، كما سمي أول ديوان له . وقد كتب
يقول لأندريه جيد : « هذا العنوان رائع حقا حتى اني لا أريد ان
أطلق اسما غيره على كل أعمالى سواء نشرت في كتاب واحد أو في
عدة كتب » (١) .

ان الوقوف بكل حماس الى جانب قوى الحياة هو الفضيلة
الكبرى . ونقصد الحياة هنا بجميع أبعادها ، ابتداء من سريان كل
عصارات الطبيعة في عروقنا حتى الاحساس بالطاقة البشرية
العظمى المنتشرة عبر تاريخ الانسان والتي تمنحه الثقة في مستقبل
أسمى .

ويشيع هذا الاحساس باستمرار في كل أعمال سان جون
بيرس فكانها من سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة أو ملحمة فريدة
للانسان من خلال تجاربه وحضاراته . انها « اسطورة العصر »
المناسبة لمهدنا الراهن لأنها تجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج
التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة .

في بداية الأمر ، اتخذت هذه الثقة المتفائلة بالانسان شكل
الوجود المحصب للعالم المدارى والانطلاقة الحية باسم « قانون اللنة
الغامض » بوصفها جوهر فكرة الشعر » (٢) .

وقد غلت طفولته السعيدة ، الجديرة بأمر صغير ، غلت هذه
« الحماسة الأولية » « ما أكثر أسباب التفنى » (١ - ٢٦) « ناديت

(١) (كراسات الجلياد ، العدد الماشر ، ١٩٥٠ ، ص ٣٦ .

(٢) . خطاب الى فاليري لاديو .

كل شيء مترنما بعظمته وناديت كل حيوان قائلا انه جميل وطيبه.
(١ - ١٩) • كان بيرس قد أمضى كل صباه في جزر الأنتيل التي.
قال عنها كريستوف كولومبوس انها أجمل أرض شهدها عين.
الانسان ، فعرف كيف يقدم أروع صورة لها • وتميل قصائده
التي تحكي ذكرياته الى خلق جمال يضارع جمال هذه الطبيعة •

غير أن هذه التجربة النابضة ، التي لا تخلو من تأثير باندريه
جيد ، لم تكن سوى بداية عند سان جون بيرس • فهو لا يرى أن
علاقات الانسان بالطبيعة هي علاقات سلبية • ولا يكتفى بأن تتغلغل
في نفسه نشوة الدنيا ، بل يعتبر العمل شكلا أشمل وأرفع لالتحام
الانسان بالطبيعة •

فالعامل هو قانون العالم المحرك للانسان وللطبيعة •

والفكرة الرئيسية في نظرة سان جون بيرس للعالم هي فكرة
الضرورة عند هيراقليطس ، أي فكرة الهدم والبناء اللامتناهي لكل
الكائنات • وقصيدة هيراقليطس ، هي أقرب القصائد الى أعمال
سان جون بيرس سواء في المعنى الكوني الذي ترمى اليه أو في
شكلها النيوئي • كان هيراقليطس يقول : « هذا العالم لم يخلقه
آلهة أو بشر • كان العالم ، وهو الآن ، وسيكون دائما نارا حية الى
الأبد تشتعل وتنطفئ وفقا لقوانين محددة • • والحاجة هي محرك
العالم ، والشبح هو احتراق له • • وأيا كان الطريق الذي تقطعه
فلن تصل أبدا الى حدود الروح • • وللساهرين عالم واحد مشترك
والذين ينامون ، يستغرق كل منهم في عالم خاص • • والعراف
الأكبر ، صاحب محراب دلف لا يتكلم ولا يكتب شيئا : انه يشير •
هذه بعض مقتطفات من هيراقليطس الايقيزي الذي يذكرنا:

أسلوب كتابته وطريقة عرض أفكاره ، باللوحات الحجرية التي تشهد على الحضارات المندثرة . وكان سان جون بيرس قد حل نقوش هذه اللوحات وترجمها الى أشعار أضفت عليها حياة وشبابا جديدين .

والانسان لا متناه متحرك ، شأنه شأن البحار والرياح . وأهم قصائد بيرس تحمل عنواني : البحر والريح ، بوصفهما رمزين للانسان اللامحدود . « ولن يكون البحر ذاته هو الموضوع ، بل احساس الانسان بالبحر وتملكه لفؤاده » (٢ - ١٣٥) ، وهو يحدثنا عن « المبشرون بالحلم وبالعمل : المتحدثون التلهفون الى الأبعاد الرحبة » (٢ - ٦٧) وعن « كبار الغامرين في فيافي الروح » (٢ - ٨١) و « الباحثون عن الطرقات والحياة الحرة » (٢ - ٦٧) .

هذه المقتطفات من أشعار بيرس تذكرنا بالوجود في التصور الهيراقليطي وتدعونا الى الأخذ به .

« لقبوني بالغامض ، وكان البحر مقصدي » (٢ - ١٦١)

والبحر هو الموضوع الرئيسي في أشعار بيرس ، تفنى به كما تفنت الأودسة من قبل . فالبحر عنده نداء وقضاء ، وتسام . ولا متناه .

انه دعوة الى البحث عن أرض جديدة لرواد فاتحين جدد :

« يا بحر بالبوا .. البحر نفسه متبثقا ! يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الانسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة ... فان يكن كل شيء معلوما لدى ، فما حياتي الا رؤية جديدة ... ودائمًا

أبدا ، مستسبقينا أيتها الذاكرة الى كل الأراضى التى لم ترتدها بعد .
• (٩٩ - ٢)

والبحر ضرورة عند الانسان ، عند كل من « لا يعقد السلام »
مع نفسه أبدا » (١ - ٣٦) •

واذا كانت وظيفة الشعر الاولى هى الوقوف فى وجه المحاحات .
الشك ، فانه يؤجج الرغبة والتعطش الى اللامتناهى وإلى الشمول
الذى « تدفع به الى حدودنا وإلى ما بعد حدودنا ، حركة عارمة » .
• (٣٢ - ٢)

• ودروب الدنيا كافة تلتهمنا فى كفها . (١ - ١٢٢) •

والبحر عنده تجاوز يشبه التجاوز فى الحب • كان أراجون .
يقول ان « الحب هو أن نخرج أولا من نطاق أنفسنا » • ويرى سان
جون بيرس ، كما يرى أراجون والسرياليون ، أن الحب وسيط .
بين الانسان وكل الأشياء والتاريخ • « أنت المتنفس بين بحر
الأشياء وبينى » • (٢ - ٢٥٢) •

تمتزج دائما صوور البحر والحب عند بيرس لأنها تبشر
بالممتناهى نفسه •

• « الوحدة فى قلب الانسان • ياله من انسان غريب .
بلا شاطئ » ، بجوار امرأة تعيش على الشاطئ » (٢ - ٢٢٨) •

• والانسان مطارده من حجر الى حجر ، حتى آخر مهماز من
الصوان والصخر ، ينعطف الى البحر القديم ويرى فى الق قرون
الزمن المسطحة ، الفرج المتشنج الهائل ، وبه آلاف التضاريس
السيالة وكأنه الاحشاء الالهية وقد عريت فى لحظة ما » (٢ - ٣٠١
و ٣٠٢) •

وحب المرأة وحب البحر ، كلاهما غنى باللامتناهى نفسه ،
 وهما رمز ووعد بالخلق وبالخصوبة والعمل ، قبل أى شئ آخر •
 « ما هى الريح تهب • ومهماز العذراء يجرى على الماء الحى • والبحر
 المحسن هو الأمر دائما ! •• وهل هناك حب كبير لا يتأمل فى
 العمل ؟ » (٢ - ٢٦٥) •

« والحب أيضا عمل ! وأشهد الموت على ذلك ، الموت الذى
 لا يقضيه سوى الحب •• » (٢ - ٢٦٨) •

ويعرف الشاعر كيف يحس من أجلنا بالظما الى الأشياء
 الغريبة والى السيطرة على القوى والى تحرير المنابع والى ابهار
 أنفاسنا فى سعيها اللامتناهى من أجل اقتلاع الأسوار وتحطيم
 الملود المرسومة •

وتحركه الحاجة الى الكمال لا الحاجة الى الهرب ، الحاجة الى
 كل ما ينقص الشكل الانسانى حتى الآن • انه واثق تماما من
 الانسان ومستقبله ، فينظر بلا وجل « من فوق كل أرض جديدة ،
 تحت شعار زوبعتها ••• »

« كل الأرض البكر القوية ، تحت أقدام الاجنبى ، تفتتح
 أسطورة عظمتها لأحلام ومباذخ زمان آخر • »

« وأسمع عظام عهد جديد للأرض وهى تنمو ••• »

« والانسان يرعى ظله على منحدرات الارتحال العظيم •
 (٢ - ٦١) • »

ولا ينتمى سان جون بيرس الى زمرة الانبياء الزائفين المبشرين
 بالشك وباللامعقول وباليأس ، أولئك الذين يقدمون ، من باب

المسايرة والمجاراة ، الى الشباب كاساتفة • يبشر بيرس بفن العظيمة والسعادة ، فن مشجع يدعو الى بذل الجهد بالاعتماد على الحركة الصاعدة للانسان خلال العصور • وهو يعتبر التغيرات الهيراقليطية للطبيعة مسرعا يشيد بلحمة الانسان وبالعامل الخلاق •

« ليكن مشهد البحر دافعا لعودة بأعمال جديدة : أعمال حية وجميلة ، لا تكون الا جميلة وحية ، أعمال متمردة مندفة تخلق لنا من جديد طموح الحياة الانسانية » (٢ - ١٧٨) •

والاشادة بالانسان وبعمله عند بيرس ، ليست اشادة بالفرد المنعزل ، كما أن الاشادة عنده بالانسان كفاتح وقائد تقل شيئا فشيئا من ديوان « الأناباز » الى قصائد « رياح » و « مرارات » • وبالطبع لم يبلغ بيرس الطريق الذي سلكه ايلوار الذي استطاع أن ينتقل من « أفق فرد الى أفق الجميع » (١) • فطريق الكفاح والشعب لم يكن في يوم من الأيام سبيله •

على أن مفهوم بيرس الارستقراطي الصرف للحياة وللتغنى بها ، لا يحول دون أن يكون شاعرا ملحميا قبل كل شيء آخر • وكل الملاحم الشامخة والأساطير الهندية العظيمة والحرافات الاسكندنافية والتوراة والاباظة وأغنية رولان ، لم تكن أبدا من ابداع انسان بمفرده ، بل من خلق شعب ، ولا يستطيع أن يلتقط هذا الخلق سوى شاعر •

لا غنى عن روح شعب بأسره للارتفاع الى مستوى أعاصير الطبيعة والتاريخ ، ولفك رموز المعاني العظيمة الكامنة في هذه الروح والانطلاق بصداها نحو المستقبل •

(١) عنوان مجموعة قصائد لالوار في ديوانه « قصائده سياسية » ، (المترجم) •

ومن يروم التغنى بقصيدة شعب لا يكون وحده أبدا ، بل
يجب أن يكون مع الجموع وأن تدفعه الجموع . « الرجل الذي
تحاصره الأفكار الجديدة من كل ناحية ، والذي يسلم قياده لثورة
موجات الفكر العاتية » (١ - ٢٠٩) .
« والشاعر معنا أيضا ، على قارعة الطريق مع رجال
عصره » .

« ولنسر بسرعة عصرنا ، بسرعة الريح العظيمة » .
« ومهمة الشاعر بيننا ، توضيح الرسالات » (٢ - ٨٦) .
« الصرخة ! صرخة الاله المدوية ! فلتستبد بنا وسط
الجماهيم لا في الغرف » .
« ولتنشرها الجماهيم حتى تنعكس علينا الى حدود الادراك »
(٢ - ٨٧) .

« وستطلق قصائدنا في طريق الانسان تحمل البذرة
والثمرة الى سلاسل انسان ينتمى الى عصر آخر » .
« حتى الشيطان البعيدة حيث يهرب الموت » (٢ - ١٢٠) .
« واذا كانت الثقة تتفجر في هذه القصائد حتى انها تترنم
باغنية عصرنا الماضي في طريقه الى عصر آخر للعالم ، فذلك لأن
سان جون بيرس أعار « أذنيه للفظ البعيد للشعوب وللغات الخالدة »
(٢ - ٢٩٩) ، واستوعب آثار حضارات الماضي التليد وكل ما يشهد
على مسيرة الانسان الصاعدة في كل عصر ، كما أصغى دائما
« لصرخة الانسان عند حدود البشر » (٢ - ١٤٣) . « وعيشا
ترسم لنا الارض القريبة حدودها ، فالعالم تجتاحه موجة واحدة
منذ طروادة ، موجة تطوي ردفها حتى تتركنا ، وهناك ، في
أقصى البقاع وأبعد ما عنا ، انطبع هذا النفس » (٢ - ٢٢٥) .

وهكذا يقذف بنا كل تاريخ الانسان في حركة منه الصاعد نحو مستقبل أعلى • ولكن هذا التقدم لا يصيبنا وحدنا بل يشمل الجميع •

يحيى سان جون بيرس العالم الجديد الوليد ويناديه • وقد حملته تلك الاندفاع النابعة من أعماق العصور الغابرة ومن معارك الانسان وانجازاته • ولنستمع اليه وهو يقول :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كآبراج المراقبة معكم • فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الانسان !

« وستحولون الأحلام التي تجاسر عليها الى أعمال » (٢ - ١١٥ و ١١٦) •

وأود أن أذكر هنا ما يشهد به بيرس من أجل الانسان :

« الانسان يرسم ظله على قارعة طريق البشرية •

« ودخان الانسان فوق السقوف وحركته دائبة على الطريق •
« انه لأمل مبذور بالعيون ، وبما لم يمهده الناس من قبل ،
وتضج مفاجيء لعالم آخر ، في أوج ظهيرة ليلنا ..

« وكل الذهب المكمن في مصارفكم وفي خزائن الدولة لا يكفي لشراء مثل هذا الصيد » (٢ - ٨٣) •

لا أدري شيئاً عن ذلك العالم الذي يحييه بيرس ويدعو له بكل هذه الحرارة والايان ، ولا أعلم شيئاً عن العقبات التي يضعها الذهب في الطريق ، ولا أعرف ما هي تلك البلاد التي يرفضها بكل غضب • غير أنه يتعين على ، بوصفي انساناً مكافحاً ، وباسم عظمة الانسان والثقة التي يتغنى بها في هذه القصائد ، أن

أبرز وجه الآمال النابضة عند الانساق • فهذا الانسان قد نهض
ولن تمنحني جبهته أبدا بعد الآن في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية •
انه يطرق حديد ارادته ليتخلص من « ماقبل التاريخ » وليبني
مستقبلا اشتراكيا للبشرية •

ولا يهمني في شيء أنه يرمى سان جون بيرس الى أحلام
وآفاق أخرى للانسان : فهذه الأحلام والآفاق التي يتغنى بها
تجيش بها نفسى وتخلق بيننا صداقة رجال تجمع بين كل من
يحبون المستقبل ويتخطون كل حواجز الشك واللامعقول واليأس
التي تفصل بين الناس •

أحب الشاعر الذي يتكلم عن الماضى بمثل هذه التعبيرات :
« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة
نفسه ، والصمود الشاق » (٢٠ - ٧٠) •

وأحب الشاعر الذى يحيى المستقبل بهذه الكلمات :
« أيتها الشمس المرتقبة ! يا صرخة الملك ! .. يا قائد
ومشرفة على ثكنات الحدود !

« تحكمى فى بهيمتك المرتجفة أمام أول هجمة بربرية ...
« ساكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الاله الجديد .. »
(٢ - ٧٣) •

يريد سان جون بيرس أن تنبثق من كلمات شعره حضارة
مثالية جديدة نابعة من كل عهود التاريخ العظيمة ، حضارة تعكس
كل تاريخ الانسان وكل مكتسباته ومآثره وكل أبعاد العظمة
الانسانية •

هذا الشعر ليس مجرد تعبير عنيف عن الرغبة في الوجود ، ولكنه يفصح عن ارادة هيجلية تريد أن تخلق الانسان الكامل المستوعب لكل تاريخ البشرية ، الانسان الذى يتخذ من الماضى علامة ودلالة لضرورة تخطى الماضى ويستخلص من هذه المحمة قوى جديدة للسير قدما بالحياة . وأسلوب هذا الشعر أسلوب للحياة نفسها . ولكن لماذا لا يثير هذا الشعر فى نفسى أنا الرجل المناضل ، معنى مختلفا عن المعنى الذى بثه فيه صاحبه ؟

وما شأنى أنا اذا كان المؤلف لا يقبل المستقبل الذى يمنح بناؤه مغزى لحياتى ، واذا كانت الأغانى التى كتبها تصاحبنا نحن فى طريقنا الذى نشقه ؟ ان عيون بيرس تتجه نحو الشمس المشرقة أما نحن فنقوم بهمة الانسان المجهول الذى يعمل من أجل أن يظهر النهار ، وان بدا للشاعر أو للمتنبئ أنه يستحيل التكهن بهذا النهار .

وأنا لا أضم اليها ، نحن الماركسيين ، انسانا أبعد ما يكون عنا ، لا لكونه دبلوماسيا فى وزارة الخارجية الفرنسية ولكن بسبب كتاباته . على أن السيمفونية البطولية لمسيرة الانسان المتمثلة فى أعمال سنان جون بيرس الشعرية تنبض بالتفاؤل وبحب الانسان وترسم صورة الحياة الصاعدة وتمجد الانسان اللامحدود . وكل هذه العناصر وثيقة الصلة بنا ، تعيش فى فكرنا وتسهم أعمالنا فى احيائها وفى تخطيها من خلال الحياة اليومية . فهناك عناصر مشتركة بيننا وبينه :

« مسيرة ظلال مايو الزرقاء الكبيرة ، فى أعماق السهول ، نقلنا فى هبوء من السماء الى الأرض . . فنحن رعاة المستقبل »
(٢ - ٣٣٩)

• ونحتضن فى طرف الساعد ، وعلى كفوف أيدينا ، قلب
الإنسان الغارق فى ظلمات الرغبة المتلهفة والمتأججة والحب غير
المعلن ، كأنه أفراخ وليدة ...

• ولتسمع أيها الليل فى الساحات الموحشة وتحت السقوف
المهجورة وبين الأطلال المقدسة والأوكار القديمة المتهمة ، الحطى
الكبيرة الوائقة للروح التى لا عرين لها •
• أيها العصر العظيم ، ها نحن ذا فلترتق الى مصاف قلب
الإنسان • (٢ - ٣٤٣) •

نعم ، انى أحب هذه الانسانية التى لا تحتاج الى وسيط
والتى يقدمها لنا شاعر يتغنى بالسعادة والعظمة • فهو يعمل
بين جنباته كل ماضى الإنسان ولا يرتوى بالحاضر •
والشعر بالنسبة له ، هو كل ما يعبر عن الإنسان وعن
العالم الذى لا تتوقف أبدا حركة بنائه •
وتنبع كل شاعريته من التزامه بهذه القيم •



فى القرن الثامن عشر ، توصل دالمبير للمسلمة التالية :
• « أعتقد أن القانون الدقيق الصحيح الذى يفرضه عصرنا على
الشعراء هو الآتى : انه لا يعترف بأن ما يكتب يكون شعرا
جيدا الا اذا وجدته رائعا فى النثر » • وقد أورد بول فاليرى هذا
النص (١) مؤكدا ، عن حق ، أن الشعر هو بالذات عكس « نظرية
دالمبير » •

(١) بول فاليرى ، أعماله ، لابلياد ، المجلد الاول من ١٩٩٢ •

فالقصيدية لا تكون جميلة على طريقة الرسم الهندسي أو الخطب ، أى أن جمالها لا ينبع من كمال ما تمثل أو ما تشرح . إنها تؤثر فينا كما لو كانت كائنا حقيقيا ، مثل البحر والشمس وهي جميلة لا فيما تقرر بل جميلة كالشجرة .

ويقول بير ريفردى : « لم يعد المطلوب اليوم التأثير عن طريق العرض العاطفى لأى حدث عادى ، ولكن يجب أن يكون هذا التأثير ببقاء واتساع تأثير السماء المرصعة بالنجوم وتأثير البحر الهادئ العظيم والفاجع ، وتأثير المأساة الكبيرة الصامتة التي تسطرها السحب تحت الشمس » (١) .

وهكذا أصبحت مهمة اللغة مطروحة على بساط البحث : فمنذ حوالى ثلاثة أرباع قرن من الزمن وقيمة الكلمات لم تعد تعبّر بقدر ما اكتسبت من قيمة إبداعية . لم تعد مهمة لغة الشعر محاكاة الطبيعة أو تقديم شروح على غرار الخطابة أو القصة ، بل إبراز حقيقة جديدة . لم تعد الكلمات مجرد اصطلاحات بل غدت جزءا من الأشياء نفسها . « اللفظ لم تعد وسيلة بل غدت كائنا » كما قال جاك ريفير في دراسته عن حركة الدادية .

ومهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتشكيل عليها ، بل مهمتها على العكس ، تفجير تعريفاتها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال لنستخلص منها إمكانيات غير متوقعة وآمالا ومعاني كامنة مدحشة تحملها في طياتها ، تحول الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد الى مادة تخلق الأساطير .

(١) بير ريفردى ، « القفاز المصنوع من شعر الخيل » مطبوعات بلون ،

ويتضمن الواقع أكثر مما ينهل منه العمل المباشر واليومي،
وأكثر مما خط من طرق ، وأكثر من التواطؤات والتسويات
للمطمئنة التي بثتها العادة فيه .

والأشياء ليست سوى جزء مما تعنيه هي نفسها . وكان
العالم المحسوس بالنسبة لبودلير مخزنا للصور والاشعارات ،
وقاموسا للأشكال يستخلص من توافقاتها رنيناً غير متوقع .

ونجد هذا التوافق بين مختلف الأحاسيس عند سان جون
بيرس حينما يشير الى « الأسماك السائرة كالقطع الذي يتردد على
طول الأغنية » (١ - ٤١) . ونجد التوافق بين الأشياء وبين رغباتنا
عندما يقول ان « الحكمة تتخذ اليوم شكل شجرة جميلة » (١ -
٥٨) ، وأيضا التوافق بين الأشياء وبين مفزاها بالنسبة لمجموع
الكون : « يسأل كل ركن من أركان الأرض ليفهم مغزى هذا
الغموض الكبير » . « ويسأل قاع النهر ومياه السماء وتشابكات
نهر الظلال على الأرض ، وقد يثور لعدم حصوله على رد » (٢ -
٨٢) .

وتسود مسألة مغزى الكلمات في كل شعر سان جون بيرس
شأنه في ذلك شأن بول كلوديل . ولكن هناك فارق أساسي
بينهما ، فالمعاني التي يقصدها كلوديل تقع في نطاق الأبعاد
الكاثوليكية ، وهي موجودة أصلا في الكون وعلى الانسان أن يجعل
رموزها كما يفسر الكتب السماوية ، أما الانسانية الملحمية عند
سان جون بيرس ، فان قيمها الوحيدة ليست سوى أعمال الانسان
وابداعاته الخلاقة . فسلطة الانسان « تمتد الى كل الدلالات على
الأرض » (١ - ١٥٠) .

فالإنسان لا يعتمد في انطلاقاته إلا على مآثر الماضي وعلى
الأعمال السابقة .

« لقد تواجد هذا الحصب دائما ، لقد تواجدت هذه العظمة
دائما .

« هذا الشيء التائه في الأرض ، هذه الرغبة العالمية للعالم ،
على كل السواحل الرملية ، تنطق بنفس واحد وفي موجة واحدة .
« جملة وحيدة ، طويلة ، بلا وقفات ولكنها تستعصى على
الفهم ...

« وتعلو كل ليلة على هذا الصخب الصامت عند عتباتي ،
وتعلو كل ليلة على صحوة الأزمنة المندثرة تحت القشرة .
« وعلى كل الشواطئ الرملية في العالم ، مقطع متوحش
لا يشبعه كياني ! ... » (١ - ١٧١ و ١٧٣) .

وعندما تكون مهمة الشعر التقاط هذه المعاني ونقل رسالتها
أو الهاماتها ، فإنه يتعذر صبه في القوالب الكلاسيكية المعروفة
لبيت الشعر المقفى أو الموزون . وتتخذ بالضرورة هذه اللغة
النبوية أو الموحية ، شكل آيات ، ابتداء من آيات التوراة ، حتى
آيات زرادشت ، وابتداء من آيات كلوديل حتى آيات سان جون
بيرس .

لقد نهل بيرس من كل المآثورات والأديان ، ومن كل الطقوس
والأساطير ، ومن كل مؤسسات الإنسان وجساراته ، وجمع بين
أطراف هذه المسيرة البطولية في ملحمة واحدة ، بالكشف عن
آثارها وعن معالم ماضيها التليد . وأسلوب هذا الصرح النئ

يشهد على عظمة الانسان ، لا يبدو له صاخبا او خطابيا او
متنظرسا . على أن الكلمات تبدو لنا أحيانا فخمة متكلفة و « النفثة
عامرة بالنبوءات » (٢ - ١٣) .

« ان مجدى فوق الرمال ! ان مجدى فوق الرمال ! .. وليس
من الضلال أيها المسافر القريب . »

« أن تطمح فى العراء لتجمع الى خلجان المنفى قصيدة كبرى
صنعت من لا شئ » .

« صغرى يا مقاليع فى أرجاء الدنيا ، وغنى يا أصداء فوق
المياه ! »

« لقد بنيت فوق الهاوية ، فوق غيام ودخان الرمال .
أرقد فى الآثار وفى السفن المجوفة ، »

« وفى كل مكان عديم الجدوى ماسخ الطعم يضطجع فيه
مذاق العظمة » (١ - ١٦٨ - ١٦٩) .

وتعبر إحدى قصائده الأخيرة فى ديوان « مرارات » عن جوهر
شاعريته :

« آه ، لقد كانت لدينا كلمات من أجلك ولم يكن لدينا
بها يكفى من الكلمات ، »

« وما هو الحب يجعل موضوع هذه الكلمات مختلطا علينا ، »

« فلم تعد كلمات بالنسبة لنا لأننا لم نعد نتشاور أو نزداد
بها ، »

« بل أصبحت صميم الشيء الذى تشير اليه وصميم الشيء الذى تزينه »

« فنصبح القصة نفسها عندما نتلوها »

« ونصبح الشيء الذى لم يكن قابلا لأن يتوافق معنا : النص نفسه وحركته الأشبه بحركة البحار ،

« والثوب الكبير المنظوم الذى نرتديه » (٢ - ٣٠٧ - ٣٠٨)

انها للغة مبتورة ، موحية تكاد تبلغ حد الغموض ، شأنها شأن لغة النبوءات والوصايا ، ولغة الترانيم الشعائرية بابتهاالاتها « تعزيماتها » ، وهنا ، يكون كل من الصورة والايقاع ، والمعنى والجرس ، شيئا واحدا .

وهذا التوافق الفريد بين الموسيقى والفكر عند سان جون بيرس ، يفرض علينا الوجود والحركة . ولا شك أن هذا التوافق لا يشكل المقياس الوحيد ولكنه على أى حال مقياس أساسى . وتفرض علينا حركة القصيدة ترتيبا ايقاعيا وموسيقيا يجرنا بنوع من الالهام الضرورى القسرى . وأى توقف أو مجرد عرقلة أو انحراف فى هذه الحركة يكون أشبه بشرخ فى قطعة من البللور على حد قول بول فاليرى . ولنستمع الى هذه القصيدة عن البحر :

« يا بحر بعل ، يا بحر مامون ، يا بحر كل العصور
يحمل كل اسم ! »

« يا بحر أحلامنا الوافدة من المنبع نفسه ، يا بحرا تسكنه
الأحلام الحقيقية ، »

« يا جرحا غائرا في الأحشاء ، ويا جياة المنشدين القدامى
على بابنا ،

« أنت الاسامة وأنت السننا ! أنت الجنون وأنت الرخاء »
(٢ - ٣١٠ ، ٣١١) .

يجب أن أتوقف هنا ، حتى يتردد في نفوسكم طويلا صدى
هذه الموسيقى التي تشبه ذبذبات قطعة بللور ، نستمتع اليها دون
أن نلاحظ أنها كفت عن التدببب .

على أنه يتعين على أن أقول لكم كلمة أخيرة ، وأن أقولها
بالأحرى لنفسي حتى أطمئنها ، فكأنى أدافع بذلك عن غرابة هذا
الحب لأنه موجه نحو شاعر أبعد ما يكون عني سواء في مجال
الفلسفة أو النضال .

لقد احتججت لوقت طويل ، لأقنع نفسي بأن حياتي كمكافح
تسمح باستيعاب هذا الحب ، أى حب هذا الشاعر ، وبأن تفكيري
كفيلسوف ماركسى يسمح بتقبله .

ولا أود أن أنهي كلامي بما يشبه الرجاء من أجل التفهم
السليم لشعر سنان جون بيرس ، على أنى أريد أن أمر اليكم
بالطريقة التي توغل بها هذا الشعر فى كياني .

لقد أحسست مرتين ، خلال الشهور الأخيرة بحاجة مادية
ملحة الى شعر سنان جون بيرس .

كنت قد انتهيت من كتابة دراسة طويلة عن فلسفة هيجل

بولودت أن أتخلص من الانجذاب الذهني لمنهجه الفلسفى الذى يعتبر آخر المناهج وأكثرها تأثيرا على الفكر : كنت فى حاجة الى النقيض ، نقيض التصور الذى يسكرنى • ولكن هيجل يلقننا الحاجة الهائلة الى العظمة حتى اننا لا نكاد نجد غذاء لها من فرض صعوبتها • وتستجيب أشعار سان جون بيرس المتعالية لهذه الحاجة دون أن تقلل من ضرورتها •

وجئت فى شعر بيرس الصورة المعكوسة للمحبة الانسان عند هيجل : فهنا أيضا يعنى العالم نفسه داخل الانسان ويحل محل الآلهة القديمة بكل جراءة • لا شك أن المستقبل الذى يبشر به سان جون بيرس من أعمال الخلق الاسطورية ، بكل ما يتضمنه هذا الشعر من سحر ومن عقيدة بدائية فى القدرة المباشرة للكلمة • وهذا الوهم الذى يفترض القدرة السحرية للكلمة والوحدة التامة بين الكلمة والعمل ، من أعمال الخلق التى انحرفت عن الطريق •

فلا شك أن أحلامنا لا تتساوى فى قيمتها مع يقظتنا ولا شك أيضا أن خير وسيلة للسمو وتقمص روح الشعر تتمثل فى النضال من أجل المستقبل •

ولكنى أكتشف أكثر فأكثر كل يوم فى هذا الشعر ، وفى لغته النبوية وفى نورانيته ، أبعادا وآفاقا نتجه نحوها بجميع قوارنا مع رفاقنا فى النضال •

لقد سافرت أخيرا الى كوبا ولم أحمل معى سوى كتابين : هما كل شعر سان جون بيرس الذى يقع فى جزأين • وكنت حتى هذه الزيارة قد رأيت ثورات تم انجازها ، ولكنى ، لأول مرة

انغمست وأنا في كوبا ، في ثورة ما زالت في طور التنفيذ ..
وكنت أصطحب معي في كل ليلة بعد يوم العمل في هذا العالم
الذي يتشكل من جديد ، قصائد بيرس ، تلك القصائد العامرة
بالإيمان الكامل بالإنسان ، فأجد فيها إيقاعا مرحا طاعيا يتدفق
مع مسيرة الثورة .

وقد يبدو الربط بين هيجل والثورة الكوبية غريبا ، ولكن
شعر سان جون بيرس بدا لي « مضبوطا » معهما بالمعنى الموسيقي
لهذه الكلمة ، ولذا أردت بلا شك ، أن أعبر عن احترامي غير
المتوقع لهذا الشعر الذي تلاقيت معه في أرفع لحظات حياتي
كفيلسوف وكمناضل ثوري ، وكلاهما شيء واحد بالنسبة للإنسان
الماركسي .

وربما أحبيننا في سان جون بيرس قبل أي شيء آخر كلماته
التي ننهي بها حديثنا عنه عندما يحدثنا عن :

« .. الباحثون بطرف المجس عن الصلصال الأحمر التابع
في الأعماق ليشكلوا به وجه أحلامهم » (١ - ١٨١)

« والمنقبون عن الفكرة الجديدة في نضارة الهاوية ، والنافخون
في الأبواق على أبواب المستقبل » (١ - ١٨٧) .

کافکا



كافكا هو نفس عالمنا •

والعالم الذى عاشه هو نفس العالم الذى بناه •
انه عالم خائق، مجرد من الانسانية، عالم الغربة •
على انه يعنى هذه الغربة كما يحده أمل لا ينتهى ، حتى أننا نرى من
خلال ذلك الكون الذى تتنازعه الروائع وروح المرح ، قبسا من
النور أو مخرجا •

ويكفيها لكى نعيش بكل جوارحنا تلك الوحدة الحية العميقة،
الا نضل فى متاهات التفسيرات التى تميل دائما الى حشر الأعمال
الحلاقة فى اطار نظام عقائدى محدد من قبل ، ولا يعتبر تلك الأعمال
الا اخراجا رومانتيكيا لفكرة •

وقد قدم علماء اللاهوت عدة نماذج لهذا التفسير الصارم :
فمنهم من تصور أنه وجد فى كافكا آخر أنبياء اسرائيل ، ومنهم من
تعرف فى شخصه على تمزقات روح تسعى الى الخلاص فأرادوا أن
يقودوه الى الهداية ، ومنهم من اتخذوا واحدا من أتباع كارل يارنر،
ومنهم من سلك أدبه فى اللاهوتية السلبية •

وفى الطرف النقيض ظهرت التفسيرات التى تدعى التمسك
بالماركسية وترى فى كافكا اما بورجوازيا صغيرا مترديا فى تشاؤمية
ناخرة كالسوس واما رجل الثورة ان لم يكن رجل الاشتراكية •

وأرادت الوجودية هي أيضا أن تدخل كافكا في نطاق الجهود
العبثية لسيزيف وفي إطار القلق الطاغى عند هيديجر. أما اختصاصيو
التحليل النفسي فقد أغرتهم « رسالة الى الأب » فاعتقدوا أنهم
اكتشفوا في شخصه نموذجا مثاليا لعقدة أوديب . وخاض الطب
أيضا في المعصية فلم يتردد البعض في العثور على تفسير حاسم
ونهاى لرواية « التحول » أو لرواية « المحاكمة » اللتين كتبهما في
عامى ١٩١٣ و ١٩١٤ ، من خلال مرض الدرن الرئوى الذى لم يصب
به الا فى عام ١٩١٧ . ويقدر ما لم تعد عظمة أعمال كافكا موضع
أخذ ورد بقدر ما تعددت التفسيرات والتاويلات المنسوجة حولها .

وهكذا ينتاب المرء عند التعرض لأعمال كافكا نفس شعور بطل
قصته المعنونة « الأحرار المتأججة » اذ يقول : « وقعت فى أحرار
معقدة متشابكة ، لا مخرج منها . . كنت أتجول فى هدوء وأنا
مستغرق فى التفكير ، واذا بى أقع فجأة فتحاصرني الأحرار من
كل جانب . لقد سقطت فى أسرها وضعت » .

ويقول له الحارس : « يا بنى ، لقد بدأت تسلك الطريق
المحظور فتوغلت فى هذه الأحرار البشعة . ثم ها أنت تشكو .
ومع ذلك فانك لست فى غابة موحشة بل فى حديقة عامة .
سنخرجك من المأزق ، ولكن عليك بالصبر ، يجب أن أبحث أولا
عن عمال يشقون لك طريقا ، ثم انه لا بد أن أحصل قبل ذلك على
تصريح من المدير » (١) .

والسمة المشتركة بين كل تفسيرات أعمال كافكا ، على تعددها

(١) من مجموعة القصص القصيرة « سور الصين » - الناشر : جاليمار
ص ٢٢٠ .

واختلافها هي محاولة التوصل الى « مفتاح » لها من خلال رواياته ،
سواء كان هذا المفتاح عقيدة لاهوتية أو لادعيا اجتماعيا أو نفسيا ،
أو برنامجا ثوريا أو أعراضا مرضية معقدة .

ولا يعنى ذلك أن هذه التفسيرات جميعا لا تستفيد من جزء
من الحقيقة ، على أن الحقيقة نفسها سرعان ما تنقلب خطأ عندما تحول
التفسيرات ما قد يكون عاملا مساعدا الى منهج شامل لتفهم كل
أعماله :

ولا نزاع فى أن أعمال كافكا تتضمن وقفات دينية . ولا شك
إن وضعه الطبقي ساهم فى الحد من أفقه ، ومن المؤكد أيضا أننا
لا نستطيع أن نقول إن احساسه بالوجود ليس قريبا الى احساس
كيركجارد والجيل الثانى من الوجوديين .

على أن أعماله لا يمكن أن تكون مجرد تعبير مصور لهذا الرأى
أو ذاك : فالرواية أو الملحمة ليست فكرة مجردة مغلفة ومزينة
بالكنايات .

إنها أسطورة موحية ، أى صورة للحياة ، تضم السماء
والأرض فى وحدة واحدة ، صورة للحياة بكل أبعادها : الأسرة
والمهنة ، الزواج والدين ، المدينة بمتاهات آلاتها ومكائنها ،
بأوهامها ومؤسستها الراسخة ، بروائعها الإبداعية وبعاداتها
اليومية .

وعالم كافكا من نفس نسيج حياته، وهو على حد قوله : « ليس
سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن .
وسأبنى حياتى فيما بعد على هذه العناصر تماما كما يحاول الرجل
الذى أصبح بيته متداعيا ، أن يبنى بيتا آخر بجواره مستخدما بقدر

الامكان الحامات القديمة . . غير أنه من المؤسف حقاً أن تخونه قوام
أثناء البناء فيصيح لديه بدلا من البيت الآيل للسقوط والقائم
بطوله ، بيتا نصف قائم وآخر نصف مبنى، أى لاشئ على الإطلاق .
أما ما يتلو ذلك فهو الجنون الصرف، أى شئ أشبه برقصة القوقازى
بين البيتين ، تلك الرقصة التى يحفر بها القوقازى الأرض بكعبى
حذاءه حتى يسوى لنفسه قبراً تحت قدميه « (١) » .

أن تكون مادة العمل الأدبى والحياة شيئا واحدا ، فهذا أمر
مسلم به يتضح لنا من خلال الاحساس الملح بمدينة براغ فى «وصف
المعركة» ومن خلال العلاقات الحميمة بين « خطاب الى الأب » وبين
جو « الحكم » و « التحول » وبين « القلعة » وخطاباته الى ميلينا .

ويفرق الانسان فى أنحاء هذا العالم ، فيتيه فى اللاانسانى
ويدمج فى تروس آلة حاسبة كل ما فيها محسوب ومدروس .

وفى هذا العالم المجرد من أى تعريف به والمنظم فى تسلسل
هرمى للمراتب الاجتماعية ، يعيش الانسان مسلوبا من مزاياه
الفردية ، ويتحول الى مجرد أداة خيالية بائسة ، عارية من مقومات
الشخصية . ذلك هو عالم رأس المال الذى يتكشف بجلاء طابعه
اللائسانى من خلال النظم البالية الطاحنة التى تقوم عليها
الامبراطورية النمساوية المجرية المحتضرة .

على أن الالتحام بين الابداع الشعرى والحياة لا ينشأ فقط من
كون العنصرين من المادة الأولى نفسها ، بل ينشأ عن توليدهما
وتعبيرهما عن نفس ردود الأفعال . فعندما يخوض المرء معركة

(١) كراسات ، فى « الاستعدادات لحفل زواج قى الريف » ص ٢٢٥ .

لا يعرف نتيجتها ، فانه يواجه مجتمعا يطرح قضية الحاص والعالم بشكل مؤلم . كان كافكا يجاهد من أجل تحديد مكانه في هذا الكون ومن أجل ادراكه في شموله ومن أجل اكتشاف مغزى الحياة والتعرف على دوره كحامل رسالة مزود « بتوكيل لم يعطه له أحد » (١) . وهكذا تتداخل وتترادف وتتصادم لحظتا التمرد والايمان ولحظتا السخرية والتساؤل .

وعالم كافكا ، أى العالم المحيط به وعالمه الداخلى ، ليسا سوى عالم واحد . وعندما يكلمنا عن عالم آخر ، فهو يحرص دائما على أن نفهم في الوقت نفسه أن ذلك العالم الآخر يوجد في عالمنا بل انه عالمنا نفسه . ذلك أن عالم الانسان يشمل أيضا كل ما يتحدها وكل ما نفتقده فيه .

ونفى العالم لحظة من لحظات العالم وكافكا نفسه من عناصر هذا النفى . وهو يقول بهذا الصدد : « لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الى وكان الأجدر بى أن أضطلع بهمة تمثيله لابهمة مجاربتة . أنا لم أورث منه لا الايجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التى تتحول الى ايجابية ... فانا لست سوى بداية أو نهاية » (٢) .

وكافكا ليس يائسا . ولكنه شاهد على عصره ، وهو ليس نوريا ولكنه يفتح العيون .

وتعبر أعماله الأدبية عن موقفه من العالم . وهى ليست مجرد صورة منقولة ومتواكلة ، كما أنها ليست نبوءة تسرف في الخيال .

(١) يوميات خاصة - الناشر : جراسيه ، ص ٢٢٢ .

(٢) يوميات خاصة - الناشر : جراسيه ، ص ٢٢١ .

ولا تريد أعماله أن تقدم تفسيراً للعالم كما لا تريد أيضا أن تغيره .
انها تكفى بالافصاح عن قصوره وتدعو الى تخطيه وتجاوزه .

يدور الحوار التالى بين كافكا والقارىء فى « كراساته » :
- تقادم هذا العالم هو السمة الحاسمة المميزة له . . . واذا
أردت أن أحاربه فعلى أن أوجه هجومى ضد سمته الحاسمة أى ضد
تقادمه . وهل أستطيع أن أفعل ذلك فى هذه الحياة وهل أستطيع
ذلك حقا بالاعتماد على أسلحة الايمان والامل فقط ؟

ويرد كافكا :

- أنت تريد اذن أن تحارب العالم بأسلحة أفعل من الامل
والايمان ؟ هذا النوع من الأسلحة موجود ولا شك ، ولكن التعرف
عليه واستخدامه لا يتم الا وفقا لشروط معينة ، وأريد أن أعرف
أولا اذا كانت هذه الشروط متوفرة فيك .

.. فيقول القارىء :

- أنا لا أملكها ولكن ربما استطعت الحصول عليها .

ويجيب كافكا :

- بالطبع ولكنى لا أستطيع أن أبدى اليك مساعدة فى هذا
الشأن .

ويسأله القارىء :

- اذا كان الأمر كذلك ، فلماذا تريد اذن أن تضعنى أولا
موضع الاختبار ؟

وهنا يقول كافكا :

— لا لأبين لك ما تفتقر اليه ولكن لأوضح لك أنك تفتقر الى شيء (١) .

ولكى ينجز كافكا هذه المهمة فقد أقام عالما آخر ، يصور حقيقة عالمنا ، ذلك لأنه يحمل في ذاته تقيضه ويكشف لنا بغموض والملاح عن تجرده العميق من الانسانية .

انه كفاح ضد الغربة ، في صميم الغربة نفسها . وبعبارة أخرى توضح رأى سبينوزا : انه وعى بالغربة مصحوب بجهل أسبابها ووسائل التغلب عليها .

وستتابع الحركة الجدلية الداخلية لأعمال كافكا وحياته ، من خلال تمرضا للقضية الرئيسية ، وهي قضية العلاقة بين أعمال كافكا وحياته .

وقد بدأنا انطلاقا من وحدة عالم كافكا والعالم الواقعي . وسنتعرف من خلال وجوده ، أى من خلال العالم الذى عاشه بتناقضاته ، على الازدواج الجدلى لعالم الغربة أو لعالم الوعي بالغربة ، أى الازدواج الجدلى لعالم « العندية » ولعالم « الكينونة » ، أو عالم الانسان المزدوج الشخصية . ويشبه كافكا بطل « المحاكمة » فهو فى آن واحد « المتهم » و « المقوض » و « كيانه وأملاته ليست شيئا واحدا بل شيئان ، ومن يحطم ما يوجد بينهما ، يحطمه بالضربة نفسها » (٢) .

ويتم تجاوز هذا التناقض الأول ، برفض أول وبنفى أول ،

(١) ثمانى ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستمدادات لحفل زواج فى الريف » ، ص ١٠٣ .

(٢) الأفرار فى القرية - الناصر : جراسيه ، ص ٤٧ .

يمكن بواسطته الكائن من نشاطه فى مواجهة سلبية عالم «العندية»
ولكن الذات التى تتمكن مرة أخرى من وحدتها على صعيد العالم
الداخلى ، لا تلبث أن تنتج ثنائية جديدة فى هذه الوحدة . ان الوعي
بالغربة والتوتر الفاجع الناتج عنه بين الذات والموضوع ، بين
الكيونة والعندية ، له مغزى ملتبس لا ندرى : هل هو مغزى دينى
أو مغزى متمرد ؟

وتخطى هذا التناقض الثنائى بين التمرد والدين ، يتم بخطوة
تتجه نحو التغلب على النزاع القائم بين التمرد والدين ، وذلك
بجعل الصراع فى الابداع الفنى صراعاً موضوعياً لأنه تجربة معاشة
لمغزى العالم ولنواقضه فى رأى الدين ، ولأنه دعسوة
الى تجاوزه كما ترى الثورة . ويتكشف التناقض الداخلى على
صعيد هذا العالم المشيد ، هو تناقض بين اللغة والأسطورة ، يبت
كل من وحدتهما وتعارضهما الحياة والحركة فى الابداع الفنى . ان
مهمة كافكا النهائية هى بلوغ السمو الكامل مما يفرض عليه أداء
رسالة مستحيلة بواسطة اللغة ، وهو يقول فى ذلك : « أحاول
دائماً أن أوصل شيئاً غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائماً
ما يستعصى شرحه » (١) .

هذا التناقض الذى لا سبيل الى حله ، والذى ينقله كافكا
الىنا ، هو تناقض مصيره ورسالته فى الحياة : « هذا المسمى يسلك
طريقاً يتعنى طاقة البشر ، وكل هذا الأدب عبارة عن هجوم على
الحدود المفروضة » (٢) .

(١) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٥٠ .

(٢) يوميات خاصة ، ص ٥٢٩ .

العالم المعاش وصراعاته

كانت التجربة الأساسية عند كافكا فى بحثه عن مفزى الحياة هى غربته وحاجته الى الحصول على تصريح اقامة فى الوجود • وهو يقول لنا فى يومياته : « أعيش غريباً أكثر من الغرباء أنفسهم » •

كان وضعه كيهودى يتكلم الألمانية ، ويعيش فى بلد تشييكى يوزح تحت سيطرة الامبراطورية النمساوية المجرية ، قد فجر فى نفسه الاحساس بالوحنة وبأن جنوره مقتلة من تربتها • كان كافكا فى الرابعة عشرة من عمره عندما اندلعت هبة نوفمبر ١٨٩٨ • وقد صاحبت الاحتجاج على سيطرة حكومة فيينا مذابح معادية للسامية ، فجرب كافكا طوال شبابه الحروب العنصرية الصغيرة التى يقودها القوميون المتطرفون من طلبة المدارس • وكانت الأقلية اليهودية تسمى فى صفوفهم «الجنس الأجرى» كما جاء فى خطاباته الى ميلينا • كانت لفته الألمانية تفصله عن أهالى البلاد من التشيك ومع ذلك فهو يعتبر نفسه ضيفاً على اللغة الألمانية ، وكان يشعر أنه أجنبى فى براغ ، مسقط رأسه • كان معزولاً عن الأهالى المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهودياً ، كما كان منفصلاً عن الشعب بوصفه ابناً لأحد كبار التجار • ومع أن الحى المخصص لسكنى اليهود وحدهم كان قد هدم الا أن العزل المعنوى ظل قائماً • « ان المدينة اليهودية النتنه مدينة حقيقية تعيش فى نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة

الصحية الجديدة المحيطة بنا . وما زلنا نمشى في حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماما . فما نحن في الواقع سوى اشباح الازمنة الفابرة » (١) . ان كافكا يحس أنه خارج عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعيا وبسبب انعزاله المعنوى .

وهو منعزل عن أى جماعة روحية أيضا وغريب عليها . فالرب الوحيد في تصوره هو « يهوه » الرب الباطش الرهيب في عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصارمة . ويعيش هذا الاله المتباعد ، عند حدود الغيب ولذا فلن نرى أبدا في روايات كافكا ، لا امبراطور الصين ولا رئيس المحكمة ولا سيد القلعة . وتاريخ اسرائيل في نظره صورة للعلاقة التى تربط الانسان بالرب . وشعبه هو الشعب المختار ولكنه الشعب العاصى أيضا الذى حقت عليه لعنة الرب . وهو يقول : « بالرغم من غرابة أطوارى التى أعترف بها ، الا أئننى لا أخون جنسى في الواقع ، فهذا أمر مفروغ منه .. ولكن طباعى وحدها هى الغريبة ومن المكن تفهمها بمعرفة الصفات المميزة للجنس الذى أنتهى إليه » (٢) .

كان كافكا يهوديا صميما ولكنه في الوقت نفسه يهودى مقطوع الصلة بالطائفة اليهودية . ويتسم نقده الموجه ضد الديانة اليهودية بالشراسة والعنف . وهو يقول عن الجالية اليهودية في قصة « داخل معبدنا » انها تتمسك بمعتقدات وشعائر لا يفهم مغزاها . والحيوان الغامض الغريب الجاثم على المعبد يرمز الى غاية غير مفهومة يستعصى تفسيرها ، تتجه اليها بايمان أعمى صلوات المؤمنين بها .

(١) بانوش : « كافكا قال لى » ص ٨٨ .

(٢) أبحاث كلب في « سور الصين » الناصر : جاليمار - ص ٢٣٢ .

ويتضح هنا الطابع المزدوج لموقف كافكا . ومما يزيد من خطورة هذا ازدواج أن اليهودية تمثل في آن واحد جماعة اجتماعية ودينية . فاليهودية ليست مسألة إيمان بعقيدة ولكنها تجربة حيوية عاشتها جماعة تكيفت وفقا لهذه العقيدة (١) . وانفصال كافكا عن هذه الجماعة يعنى فقدان السماء والأرض في آن واحد ، أى قطع العلاقة مع رب اليهود ومع الطائفة اليهودية . انه يهودى منفصل عن الجماعة اليهودية يشعر بالحنين اليها . وهو موزع النفس بين الايمان باليهودية والتمرد عليها ولذا فهو يعاني الأم الوحيدة المبرحة ويعيش محنة تفرده .

كان كافكا محروما من أى جنور تربطه بالأرض فهو يعاني « افتقاده الأرض والقانون » ، ومحاولاته لخلق أرض وهواء وقانون هي في رأيه « مهمته بل ومهمته الأصلية » (٢) وهو يقول : « الوطن القديم يكون دائما الوطن المتجدد عندما نعيش بوعي ونذكر بوضوح ارتباطاتنا بالآخرين وواجباتنا ازامم . والواقع أن الانسان لا يتخلى عن ارتباطاته ، وهذا أسمى ما تتميز به حياتنا » (٣) .

وكافكا ليس كاتباً تجريدياً : وقد يبدو ذلك الرجل وكأنه لم يأت من أى مكان وأنه لا ينتمى الى شيء بل وأنه يسير نحو العلم ، ولكنه يريد أن تكون له جنور أصيلة في أرض البشر . وهو لا يبالي بكل مالا يرتبط بهذه الرغبة الأساسية .

(١) يانوش : « كافكا قال لى » ص ١٦٢ : « حسب التوراة مبسورة عن تجمع أفراد من خلال فريسة . غير أن الجماهير تعترض اليوم على هذا التجمع وتنزع الى الانفصال ، لأنها لا تشعر بالترابط الداخلى » .
 (٢) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٢١ .
 (٣) يانوش : « كافكا قال لى » ص ٩١ .

وكافكا ليس كاتباً متشائماً ، وكثيراً ما وصفوه على أنه يائس
يجنح الى العزلة ، ولكنه يصبو بكل قواه الى كل ما هو طبيعي وعادي
والى كل ما هو صحي وسليم . كان يصبو بكل كيانه الى الاندماج
فى الناس ليعرف السعادة . وهو يقول : « تنبع كل تشريعاتنا
وكل مؤسساتنا السياسية من التطلع الى أكبر سعادة يمكننا أن
نتصورها وهي أن نحس بدء التصاقنا بعضنا ببعض » (١) .

ويحس كافكا دائماً بهذا الحنين فيقول فى « أبحاث كلب » :
« مستقبل بكل مظاهر الحفاوة ، أنا الذى أحسست دائماً فى طيات
نفسى بأننى طريد العدالة وبأنى كائن متوحش يهاجم جدران المدينة
ساستمتج بالدفء الذى تحسندنى عليه كل السكلاب الملتفة
حولى » (٢) .

وهذا هو المصدر الجذرى لاحتساسه بالغربة سواء بالنسبة
للأرض أو السماء وبال حاجة الملحة الى كيان ووطن وثقة وجذور :
« هناك صفة أنفرد وأتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم . فكلنا
نعرف نماذج نمطية عديدة ليهود غربيين : وبقدر علمى فانا أكثر
هذه النماذج تعبيراً عنهم ، أى ، أبنى مع شيء من المبالغة ، لا أنعم
بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، وأنى لا أمنح أى شيء وعلى أن
أستخلص لا الحاضر والمستقبل فقط بل والماضى أيضاً ، ومع أن كل
إنسان يحصل على نصيبه من الماضى بلا مقابل ، فعلى أن أستخلص
الماضى أيضاً ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعاً » (٣) .

(١) أبحاث كلب فى « سور الصين » - الناشر : جالغار - ص ٢٢٢ .

(٢) أبحاث كلب فى « سور الصين » - الناشر : جالغار - ص ٢٧٠ .

(٣) خطابات الى ميلينا ص ٢٤٨ .

مارس كافكا علاقاته الاجتماعية وأوضاعه كيهودى ، وعاشها داخل أسرته بعمق وكثافة فريدة . كانت علاقته بأبيه - ولم تكن شاذة أو مرضية - من أسباب زيادة التوتر بينه وبين الجالية اليهودية سواء من ناحية ممارسة الطقوس الدينية أو من الناحية الاجتماعية .

لم تكن خلافاته مع والده صورة لوجهات النظر التى عرضها انصائيو التحليل النفسى بل كانت على عكس ذلك تماما . فبينما يرى المحللون النفسيون فى النزاع الأول بين كافكا وأبيه تجسيدا منبعا لكل خلافاته التالية ، نرى نحن أن النزاع مع الأب يلخص ويضاعف من توتر علاقاته بالمجتمع .

يتمتع الأب فى الأسرة اليهودية بمركز مقدس . ولم يكن تصور كافكا للرب ناتجا عن تجربة حياته مع أبيه دون أن يدرك ذلك ، بل انه أسقط على شخص والده الصورة التقليدية لعلاقة الإنسان برب التوراة الباطش . ومما أكد طابع هذه العلاقة حرص الوالد الشديد على ممارسة طقوس كان يحس كافكا فى قرارة نفسه بافتقارها الى أى مضمون أو كيان داخل . وكان كافكا نفسه يعتبر أن التحليل النفسى ليس « سوى خطأ ميثوس منه وأن كل الأمراض النفسية المزعومة ... حقائق يؤمن بها الإنسان المتأزم وأفكار راسخة يتمسك بها كملجأ يربطه بأى أرض أم : ولذا لا يجند التحليل النفسى أى شئ سوى أسباب أمراض الفرد عندما يبحث عن الأعماق الأصلية للأديان » (١) .

ومن الناحية الاجتماعية كان الصدام بين كافكا ووالده صدام رجل أعمال عصامي كونه نفسه بنفسه ، مع ابنه الشاعر . كان

(١) خطابات الى ميليتا ص ٢٤٧ .

كافكا يعتبر أباه نموذجا للرجل المتفوق عليه ولكنه لا يريد أن يكون مثله ولا يستطيع أن يكون ذلك . وقد مارس أول تجربة له مع الاستغلال والاضطهاد الاجتماعي في المنشأة التي كان يديرها والده : « أصبح المحل في حد ذاته يصيبني بالغثيان ... وأذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستخدمين .. كنت تسميهم الأعداء الذين يتقاضون أجرا ، وقد كانوا بالفعل أعداء لك ولكنك أنت الآخر ظهرت لي كعدو يدفع الأجور ، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجرا ... ولذا لم يعد في امكاني تحمل المحل ، فهو يذكرني بوضعي الشخصي ازاءك وكان لا بد لي أن أنضم الى حزب المستخدمين » (١) .

كان والده في نظره صورة مصغرة للمجتمع الضاغط الذي يدفع الى الاحساس بالغربة ويخلق شخصية الانسان . فالغربة عند الانسان نتاج مجموع العلاقات الاجتماعية وقد عاشها أول الامر في شكل علاقاته بأبيه : « حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي ... كانا لا يعترفان بميزاتي الخاصة ، وكان كسفى عنها يعنى اما أن أكره المستبد واما أن أتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة ... ولكن اخفائي لاحدى مميزاتي كان يعنى أن أكره نفسي ومصيرى وأن أنظر لنفسي كأنسان شرير أو ملعون » (٢) . أما فيما يختص بوالده فهو يقول بعد تفسيره لاجباره على ممارسة « حياة بشعة مزدوجة جزئيا » : « لماذا أردت الخلاص من هذا العالم ؟ » لأنه « كان لا يتركنى أعيش فى العالم ، أغنى

(١) رسالة الى الأب في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ص

١٧٨ ، ١٧٩ .

(٢) يوميات خاصة ، ص ٢٣٧ - ٢٤١ .

في عالمه هو ، اما الآن فقد أصبحت مواطننا في عالم آخر ، لا بد وان يكون ارض كنعان ، ارض الامل الوحيدة بالنسبة لى لانه لا توجد ارض ثالثة للبشر » (١) .

وقد أسر كافكا لصديقه ماكس برود أنه ينوى أن يتخذ لكل أعماله عنوان « محاولة للهروب من دائرة الأب » . ومن السخف أن نعتبر أعماله مجرد وثائق للتحليل النفسى أولا لأن كل شيء يتم على صعيد الوعي الواضح ، على عكس ما يحدث فى حالة عقدة أوديب ، وثانيا لأن « دائرة الأب » تعبر عند كافكا عن الطريقة التى عاش بها لمدة طويلة علاقات الانسلاخ الاجتماعى وعلاقاته الدينية .

كانت صلاته بأبيه تعاني من نفس الازدواج الذى عرفه فى علاقاته مع المجتمع والدين : فهى علاقات قائمة على الحب والخوف وعلى التمرد والحنين .



كانت مهنة كافكا من عوامل اقحامه فى المجتمع مما زاد من حدة احساسه بالغربة وبازدواج شخصيته . فقد اشتغل ابتداء من عام ١٩٠٨ موظفا فى « مؤسسة التأمينات العمالية ضد الحوادث فى مملكة بوهيميا » .

وهكذا اتسقت حياته « المزدوجة جزئيا » مع تجربته المهنية وتعارضت معها فى نفس الوقت بشكل مؤنس : كان كافكا الموظف فى الجهاز البيروقراطى مجرد ترس من تروس تلك الآلة القدرية التى تطحن الانسان وتخلق ميزاته الفردية . وكان أداة للغربة من خلال عمله الذى يكفل له العيش ويقتله رويدا رويدا كل يوم .

(١) المرجع السابق ص ٥٤١ .

وإن يساهم بنفسه في هذا التنظيم المجهول الاسم ، المعتمد على التسلسل الهرمي في المراتب والمستويات • فهو يشارك في التشجيع إلى العبثي وغير المسئول لهذا الجهاز الذي يسحق البشر باسم قوانين عامة مجردة من الإنسانية • كان كافكا يحس من البداية أن الدراسة القانونية التي عكف عليها عبارة عن عملية تعذيب ، فقال عنها : « درست الحقوق ، أي أنني أرهقت أعصابي تماما طوال الشهور التي تسبق الامتحان وتغذيت روحيا بنشارة ، ومما يزيد الطين بلة أن هذه النشارة لاكتها من قبلي آلاف الافواه » (١) •

هذه القوانين المنفلتة والغريبة على الانسان ، وتلك الغربة التي يعيشها لا تعبر عن التعارض بين العام والخاص فحسب ، بل تفصح أيضا عن الصراع بين طبقتين • وكان كافكا يدرك ذلك • وقد شرح ليانوش ، صديقه ، نظام الغربة المميز للرأسمالية وهو نظام لا يتولد عن الناس ولكن عن المجتمع الرأسمالي ذاته • وقد قال لصديقه : « الرأسمالية نظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل ومن أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى • فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم ويرسفه في قيود حديدية • إن الرأسمالية وضع مادي ومعنوي أيضا » (٢) • وكافكا الموظف البيروقراطي يعاني من زيف وضعه داخل هذا الجهاز الكابت •

(١) خطاب إلى الأب ، في « الاستعدادات لختل زواج في الريف »

ص ١٦٥ •

(٢) يانوش ، « كافكا قال لي » ص ١٤٤ •

كانت البيروقراطية تبلور كل جوانب الغربة في المجتمع ولذا فهو يضطر دائما الى التصرف على نقيض ما يمليه عليه ضميره ووعيه . فهو يكتب نذرة تقريراً او مقبلاً يتملق فيه مؤسسة يحتقرها (١) وتارة أخرى يرفض أو يتغاضى عن طلبات أو شكاوى يعلم تماماً أنها على حق . كان يعمل فى الإدارة المكلفة بتقدير جسامه الحوادث ، فكانت تتراعى له من خلال كل ملف مأس إنسانية يعيشها عمال تنهشهم الآلات والقوانين وصور حوادث العمل واصاباتاته والموت والأرملة ودهاليز المكاتب التى تهتك الضحية وهى تبحث عن مسئول وسط متاهات هذا المجتمع القاهر والمجرد من الإنسانية . انه مجتمع يفرض الفوضى على العلاقة بين العامل والمكاتب كما يفرضه على العلاقة بين طالب العدالة والقاضى ، وبين الحقيقة والقانون وأخيراً بين العمل ورأس المال .

وهكذا ظهرت أمام عينيه آلاف الصور للعلاقة الأساسية التى اتضحت له من قبل فى المنشأة التى يمتلكها أبوه . وفى هذه المرة أيضاً كان لا بد وأن ينضم الى حزب العاملين . وقد قال لصديقه ماكس برود : « يا لتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتمسون منا حقوقهم باستعطاف . انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رؤوسنا وينتزعوا حقوقهم » (٢) .

ظل رد فعله ضد هذه الأوضاع محصوراً فى نطاق التمرد عليها ، مما دفعه الى التردد على الأوساط الفوضوية التشيكية

(١) يوميات خاصة : كتابة مقال « كله مغالطات » ... فى صف

مؤسسة أو ضدها ، ص ١٣١ .

(٢) ماكس برود ، « فرانز كافكا » (انكاد) ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٣) يانوش - « كافكا قال لى » ص ٣٦ .

وبالأخص على قائدهم كاشا • على أن رد الفعل عنده كان أخلاقيا
ودينيا أيضا مما عزز شعوره الباطني بالذنب « ماذا تتوقعون مني،
أنا من رجال القانون ولذا لا أستطيع أن أتخلص من الشر » (٣) •
وفي مجال الأدب ، اهتم كافكا بكل جوانحه بالأعمال التي
تتناول عالم العمال الذين تقهرهم الآلات وتعذبهم التشريعات ،
فقراً هرتزن وكروبوتكين ودستوفسكي وتولستوي وجوركي •

على أن تمرده الفوضوي أو احساسه الميتافيزيقي بالذنب
لم يقوده إلا الى أحلام الهروب من الدائرة اللعينة • وهو يلجأ
أحيانا بالتواصل في العالم الحقيقي وبالأخاء بين الناس عن طريق
العمل اليدوي • وقد أفصح ليانوش في عام ١٩٢١ عن رأيه فقال
له : « العمل الذهني ينتزع الإنسان من الجماعة الانسانية ، أما
الصناعة فهي تقوده على العكس ، نحو بقية البشر • ومن المؤسف
حقاً أنني لم أعد أستطيع أن أعمل في ورشة أو حديقة •

وسأله صديقه :

— أتوغب في ترك وظيفتك هنا ؟

فأجابته كافكا :

— ولم لا ؟

— وتترك كل هذا ؟

— أتترك كل شيء من أجل الاحساس بأمان وجمال الحياة

الحسبة الفنية بمعانيها (١) •

وفي مرحلة أخرى من حياته ، في غضون عام ١٩١١ عثر كافكا

(١) يانوش — « كافكا قال لي » ص ١٥ •

على أحد أشكال الحياة الحقيقية عن طريق صداقته مع لوفى ، مدير
أحدى الفرق المسرحية اليهودية • فوجد فى نشاط ممثلى الفرقة -
الذين يعيشون على الكفاف ولا يرتبطون بأى شئ سوى فنهم - صورة
النقاء الذى يبحث عنه بكل الحاح • وجدير بالملاحظة أن هناك رواية
واحدة له تنتهى بخاتمة سعيدة وهى رواية « أمريكا » اذ تنتهى
المغامرة الانسانية لبطلها كارل روسمان بالتحاقه بسيرك أو كلاهما
حيث يلتقى بأمثاله من « المنبوذين » و « الأذلاء » الذين صورهم لنا
دوستوفسكى على أنهم يعيشون فى فردوس جميل يؤدى فيه كل
فرد الدور الذى حرّمته منه الحياة •

لقد استنفد كافكا نفسه فى كفاح لا نهائى ضد الغربة فى
عقر دار الغربة نفسها •

ان الشعر نقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات •
والابداع الفنى نقيض الغربة •

فلنلق نظرة على اليوميات الفاجعة لهذا الانسان الممزق الذى
يعانى من الازدواج :

« ان أوضاعى لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتى وميولى
الوحيدة ، وأعنى بذلك الأدب: الأدب هو كيانى ولا أريد ولا أستطيع
أن أكون غير ذلك أوضاعى الحالية لن تتمكن أبدا من اغرائى بل انها
لا تستطيع الا أن تدمرنى وتقضى على تماما وهذا ما سيحدث لى عن
قريب » (٢١ أغسطس ١٩١٣) كما يقول أيضا :

« انى لأعاني من شعور رهيب • فكل شئ مهيأ فى أعماق
نفسى لابداع عمل أدبى عظيم • وبالنسبة لى سيكون مثل هذا النوع
من العمل بمثابة خلاص فعلي وانطلاقة حقيقية فى الحياة ، ولكنى

أقضى حياتي في المكتب وسط أكوام من الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدي ، وهو الخلق بأن يمارس البهجة . » (٤ أكتوبر ١٩١١)

« محال أن أتحمل هذه الحياة أو بالأحرى استمرارها على هذا المنوال . فعقارب الساعات لا تتوافق مع بعضها والساعة التي تدق في جنباتي تجرى بسرعة شيطانية ، بسرعة غير انسانية على أي حال . أما الساعة الخارجية فتتحرك في سرعتها العادية المتقطعة . يمكن أن تكون نتيجة ذلك شيئا آخر غير انفصال بين عالمين مختلفين أو على الأقل تنازعا رهيبا بينهما ؟ » (١٦ يناير ١٩٢٢) .

« انها الحياة مزدوجة رهيبة حقا لا أظن أن هناك مخرجا آخر منها سوى الجنون . » (١٩ يناير ١٩١١) .

كان كافكا يبحث بشوق عارم عن التماسك في الحياة وعن الارتباط بجماعة اجتماعية وروحية . كان ينتمي ، بوصفه يهوديا الى شعب مختار والى شعب منبوذ ومشتمت في نفس الوقت . كان يشعر بأنه « ابن عاق » في مواجهة والده ، منبوذ من عالمه فلجأ الى داخلية نفسه التي تحولت شيئا فشيئا الى وطنه الحقيقي . وكان ممزقا بين مهنته بالنهار ، التي تحولت الى أداة في خدمة جهاز مميت ، وبين ميله في الليل الى عمل واع يؤرقه ويدوخه ، ويدفع فيه بالمادة التي حصل عليها من كوابيس الحياة .

كان يحن دائما الى الالتقاء ، الى « السعادة في صحبة الكائنات البشرية » (١) فراح يدعو بكل قواه الى « خدمة الناس بكل طاقة ممكنة » (٢) .

(١) خطابات الى ميلينا ، ٢ فبراير ١٩٢٢ ، ص ٢٠٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ١٣ فبراير - ص ٢١١ .

ويصوبو هذا الانسان المنفى من كل مكان والغريب في كل وطن ، الى المشاركة .

والحب هو الوسيط في المشاركة وهو الشفيغ أيضا .

كان هناك أولا حب أمه ، وقد تلمسه كافكا : « اننى أشعر .
كم تجاهد ... من أجل تعويض افتقادها الصلة بالحياة » (٣٠ يناير ١٩٢٢) .

لقد تحول « افتقاد الصلة بالحياة الى مرض قضى على كافكا .
وكان يحلم بتعويضه بالحب .

« لا أجد من يفهمنى فى شمول كيانى . لو كان هناك من
يستطيع ذلك ، امرأة مثلا ، فسيكون معنى ذلك أن أقف على قدمي
وأن أكون عندئذ عند الرب » (مذكرات ، ١٩١٥) . ولم تتحقق
هذه السعادة الا فى السنة الاخيرة من حياته مع دورا ديمانت .

« المرأة ، أو بمعنى أدق الزواج ، هو مثل الحياة الذى يجب
أن تتفاهم معه » (١) .

ويقول كافكا أيضا : « الحب الجسدى يطمس الحب الروحي
ولكنه لا يستطيع ذلك الا لأنه يحمل الحب الروحي فى طياته وبلا
وعى منه » (٢) .

(١) ملازم من ١٦ صفحة ، ٢٣ يناير ١٩١٢) فى « الاستعدادات
لحفل زواج فى الريف - ص ١٠٥ .
(٢) يوميات خاصة من ٢٦٩ .

وكان الحب يعانى عند كافكا من الازدواج نتيجة الجدلية
المساوية لحياته الداخلية : كان الحب يقربه من الحقيقة ويبعده عنها،
وكان شرطا للمشاركة وعقبة فى سبيلها ، وكان اغراء يئأى به عن
الهدف ووسيلة للوصول الى الهدف .

وقد وازن كافكا مرات عديدة بين المبررات التى تدعوه الى
الزواج أو الى رفض الزواج ، فى « اليوميات الخاصة » وفى
« الكراسات » . ونلاحظ دائما نفس التناقض فى معنى الحب فى
جوهر تفكيره .

ان السعى من أجل تحقيق الجوهر يتطلب العزلة ويستلزم
تجميع كل القوى الذاتية : « أنا فى حاجة الى العزلة وكل ما نجحت
فى تحقيقه ليس الا نتاجا للوحدة . انى أخاف الارتباط ، وأخاف
فقدان ذاتى فى كائن آخر لأنى لن أصبح وحيدا بعد ذلك » (١٢)
يوليو ١٩١٣) .

ولكن خوفه الشديد من فقدان ذاته يقابله أمل مجنون فى
التأصل والارتباط بالمجموع . « لا أكون جسورا ، مقداما ، قديرا ،
ومتفعلا بشكل مدهش الا عندما أكتب . آه لو استطعت أن أكون
كذلك أمام الناس ، بفضل امرأة ! ... »

ويجرب الحوار نفسه وتدور الموازنة نفسها بعد ذلك بثلاث
سنوات : « عندما أكون وحيدا ، تكون كل قوى كتلة واحدة . وإذا
تزوجت ظلت بعيدا عن المشاركة . وسلمت نفسى للجنون وتركتها
نهبا للرياح . » (٢٠ اغسطس ١٩١٦) .

والمرأة أقوى رباط بالجوهر ولكنها أقوى المتريات للابتعاد

عنه . ويتخذ أبطال روايات كافكا موقفا مزدوجا-إزاء المرأة : ففى « المحاكمة » يتوقع جوزيف ك . . . أن تكشف له علاقته بلينى ، خادم الأستاذ هيلد المحامى ، عن سر القاضى . ولكن بمجرد تقبيله الرمزى لهذه اليد المصابة بعاهة والتي تشبه مخالب طائر جارح ، فإن لىنى تقول له : « انت ملك لى الآن » . وفى رواية « القلعة » يأمل المساح فى التقرب الى سادة القلعة عن طريق غرامه بفريدا ، فيبعده عنها فشله فى تحقيق غرضه .

ولعل موقف كافكا المزدوج من الحب يعبر عن المواجهة بين موقفين أساسيين له إزاء الحياة وإزاء الايمان أيضا .

والسؤال الآن : هل هو أقرب الى كيركجارد أو الى هيجل ؟
- فى الحالة الأولى ، تكوّن جهود الانسان - التى لا تقاس اطلاقا بعدالة الله - بلا قيمة ويكون كل ارتباط جسدى مجرد سخرية أو « تسلية » بالنسبة للحوار الجوهرى بين الذات المنعزلة وبين التسامى ، علما بأن كافكا قطع علاقته بخطيبته فيليس كما فعل كيركجارد مع ريجينا .

- وفى الحالة الثانية يكون الحب البشرى بالنسبة للحب الالهى ، ككل أفعال الانسان الأخرى ، كالتناهى بالنسبة للامتناهى وعندئذ يشكل المتناهى خطرا أكيدا يمكن أن نفترز وأن نضيق فيه . ولكن اللامتناهى لا يتحقق أبدا الا من خلال المتناهى وتحقيق المتناهى هو الطريق الوحيد للوصول الى الشمول . وقد أحس كافكا مرتين بإمكانية الوجود الشامل وبإمكانية المشاركة من خلال حبه لفيليس ، وأمله الكبير فى ميلينا ومن خلال السعادة التى تحققت له بالقرب من دورا .

واقعية بلا ضفاف - ١٦٧

والقضية بالنسبة لكافكا ليست قضية مواجهة بين نظرتين
لاهوتيتين أو فلسفيتين ، ولكنها مأساة يعيشها بكل كيانه ووجوده .
ولذا فهو يقول تارة ليانوش : « الحسية تحرف أنظارنا عن
المعنى » (١) .

وتارة أخرى يكتب لميلينا : « أنا لا أحبك أنت ، بل أحب
ما هو أكثر من ذلك : أحب وجودى الذى يتحقق من خلالك » (٢) .
وفى سبيل البحث عن الوجود الأصيل ، يشكل الحب والزواج
تجربة لا بد من الانتصار عليها : فالسعادة لحظة من لحظات الحياة
يجب اجتيازها دون التوقف عندها .

ومن الممكن أن يصبح الحب والزواج رابطة بالوجود الأصيل
ومن هنا يصبح كل تفسير وجودى لأدب كافكا ملفيا لأن الحرية عنده
تتحقق بالارتباط لا بالانفصال .

وقد عرف كافكا نفسه قائلا : « أنا بلا أسلاف ولا زوجة ولا
خلف ، تحركنى رغبة جامحة فى أن يكون لى أسلاف وحياة زوجية
وذرية » (٢١ يناير ١٩٢٢) (٣) .

(١) يانوش ، « كافكا قال لى » ص ١٧٥ .

(٢) خطابات الى ميلينا ص ١٠٩ .

(٣) نجد هذا المعنى نفسه فى يومياته الخاصة فى أول نوفمبر عام ١٩١١ ،
١٧ أكتوبر ١٩٢٢ ، ١٩ يناير ١٩٢٢ : « السعادة اللانهائية ، السعادة
الدائمة المحررة ، هى أن يجلس الإنسان بجوار مهد الطفل ، فى مواجهة
الأم . هذا الشعور لا يتوقف علينا اللهم الا اذا سمعنا اليه . أما شعور
الإنسان الذى لا طفل له فهو متوقف عليه ، وفى إمكانه أن يحلده .. كان سيزيف
أعزب » .

وهكذا ترتبط فى شخصه بشكل وثيق واجهتا حقيقة واحدة
وهى وعيه بضرورة عزله مع رغبته العارمة فى الارتباط بحياة
الجماعة الحقيقية : « انى متأكد تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل
كل الأطفال الذين يولدون واثابة الحياة لهم فى هذا العالم المضطرب
ومحاولة توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه
الانسان » (١) ؟ وتعتبر قصة « أحد عشر ابنا » القصيرة عن حينه
الى أسرة أبوية •

لم يتمكن كافكا من انجاز هذه المهمة الأولية لأنه كان يعتبر
نفسه عاجزا عن التأصل فى الحياة ، الذى يتيح له امكانية تكوين
أسرة • « الزواج يفترض ... الثقة بالنفس » والا فانه يؤدى
الى « اضافة عزلة جديدة الى العزلة القائمة ، فلا يخلقنا وطنا بل
سجننا » (٢) •

ومن هنا يكتسب انفصاله عن خطيبته معنى خاصا على نقيض
معنى انفصاله برنيقة (برينيس) • كتب كافكا فى احدى صفحات
يومياته : « كنت أحب فتاة وكانت تحبنى ومع ذلك كان لابد
وأن أهجرها » مما يذكرنا فورا بكلمة تاسيت « بالرغم منه وبالرغم
منها » وبتراجيدية راسين • والواقع أن وطأة العالم وارتباط
الانسان بسلطته وبواجباته وبكل ما يؤصله فى الحياة الاجتماعية

(١) خطاب الى الأب فى الاستمدادات لخلل زواج فى الريف « ص ١٠٩

(٢) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٦٥ •

وفى قيمها المقدسة هو الذى أدى الى انفصال تيتوس عن برنيقة (١).
أما ما يفصل - على العكس - بين كافكا وخطيبته ، فهو احساسه
بأنه يطفو فى فراغ ، بلا جذور وفى مواجهة العدم .

وهو لا يستطيع أن يستمد القوة الضرورية لتأسيس حبه
إلا من خلال المشاركة مع الجماعة الاجتماعية ، أى ما يفتقده بالذات:
« ان العلاقة مع الشبيه علاقة مع الذات وعلاقة بالجهد . انها علاقة
صلاة ، والانسان يستمد قوة جهده من الصلاة » (٢) .

وقد عمق التناقض الفاجع بين العزلة والحب الهوة السحيقة
المحفورة فى لب حياة كافكا نتيجة وضعه الاجتماعى ونتيجة
لخلافاته مع والده وللغربة التى يعانىها من التناقض بين مهنته وبين
اهتماماته الأدبية .



لقد تجسدت هذه المأساة بشكل مادى وسأقت كافكا الى
المرض والى الموت . وقد قال : « لقد مزقت نفسى بنفسى ... فهذا
العالم الذى تمثله فيليس ، وأنا ، مشتبهين فى صراع ، لن يكون
له حل وكلانا (أى العالم وكافكا) يشترك فى تمزيق جسدى » (٣) .

(١) أحب الحاكم الرومانى تيتوس الأميرة اليهودية برنيقة وأراد أن
يتزوجها الا أنه اضطر الى اعادتها الى مسقط رأسها « بالرغم منه وبالرغم
مها » حتى لا يثير غضب الشعب عليه (المترجم) .

(٢) يوميات خاصة ، ص ٢٢٢ .

(٣) يوميات خاصة ، ص ٢٢٣ .

وزادت الخطبة من حدة الصراع المميت وكان كافكا يعي ذلك تماما فكتب في ١٥ سبتمبر عام ١٩١٧ ، عقب ظهور أول أعراض المرض عليه : « اصنابة الرئة ليست سوى رمز لذلك الجرح الذي يسمى التهاب فيليس والذي يدعى عمقه القاتر : التبرير » (١) .

وقد أعلن فيما بعد لميلينا : « آلام الرئة ليست سوى طفح آلامى المعنوية . أنا مريض منذ أربع أو خمس سنوات ، منذ الخطبتين الأوليين » (٢) .

عاش كافكا في توتر دائم بين القلق والخوف . كان الخوف ينتابه حتى أعماق كيانه وكان يشعر بعيب المسؤولية الملقاة على عاتقه ، مسئولية حمل رسالة الحقيقة ومسئولية عجزه عن توصيلها . وقد قال : « يعيش أغلب الناس بلا وعى بمسئوليتهم الفردية ، واعتقد أن هذا هو أساس شقائنا ... وتتمثل الخطيئة فى التكوّص عن أداء الرسالة . الاثم هو عدم الفهم والتعجل والاهمال . ومهمة الكاتب هى توصيل ما هو منعزل وزائل الى الحياة الأبدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون . ان رسالة الكاتب رسالة نبوية » (٣) .

واحساس كافكا بمسئوليته الشخصية بعيد المدى فهو يعتبر نفسه مكلفا برسالة نبوية وان كان يحس بأنه نبي عاجز أى نبي خاطئ : « انه تفويض ، وطبيعتى تملى على النهوض به مع أن أحدا لم يكلفنى به . وأنا لا أعيش الا فى هذا التناقض كما لن

(٢) المرجع نفسه ص ١٨٣ .

(٣) خطابات الى ميلينا ، ص ٦١ .

(٤) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ١١٩ و ١٦٢ .

أستطيع أن أعيش الا به ، وذلك لأننى ككل انسان آخر لن أموت
الا من خلال الحياة » (١) •

ورسالة النبى هى اصدار الوصايا • أما كافكا فليس الا
نبيا سلبيا يكشف لنا عن فوضى هذا العالم وعيئه الدفين ولكنه
يعجز عن ارشادنا الى أرض المعاد • وهو يعانى وطأة هذا العالم
الذى ينبذه ولا يعترف به ، ولا يستطيع أن يرسم طريق الخلاص
من الفوضى • ان قيام الفوضى بمثابة اتهام وادانة للعالم « لا تصبح
الانسانية مجرد كتلة قاتمة لا شكل لها ومحرومة من اسمها الا
اذا انفصلت عن الشريعة التى تكسبها شكلا محددا • وعندئذ
لا يكون هناك عال أو دان وتنحط الحياة لتتحول الى مجرد وجود
فلا تكون هناك دراما أو صراع بل مجرد استهلاك للمادة
وافلاس » (٢) •

وهذا العالم المهجور يسير ببطء نحو الفناء • ويستطرد
كافكا قائلا : « هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة
اليهودية » ولكنه لا يستطيع أن يدلنا على الاله الذى يملك عكس
هذه الحركة ليسير به قلما •

ولا ينعم الانسان بالنوم الهادى الا اذا تناسى واجباته •
ولكن « من ذا الذى يعرف واجباته بكل دقة ؟ لا أحد • ولذا نشعر
جميعا بوخزات الضمير فنهرب منه بالاسراع بقدر ما يمكن الى
النوم ••• وربما كان أرقى ليس سوى خوف من ذلك الزائر الذى
أدين له بحياتى ••• وربما تخفى خوفى العظيم من الموت وراء ذلك

(١) يوميات خاصة ، ص ٢٢٢ •

(٢) ياتوفس ، كافكا قال لى ، ص ١١٩ و ١٦٢ •

الأرق • وربما كنت أخشى أن تهجرني روعي أثناء النوم وتمعجز
عن العودة • وربما كان أرقى نتيجة شعوري بالآثم والخوف من
أن أفاجا بالحساب • وربما كان تمردا على الطبيعة ... والآثم هو
جنر كل مرض ، واليه يرجع السبب في حتمية فتائنا ، (١) •

ظل كافكا المصاب بالأرق ، انسانا يقظا يدعو الناس الى
اليقظة وان أدى ذلك الى هلاكه المنتظم • لقد واجه النوم الذي
لا يعرف أحلام الغربة ، بأحلام لا تعرف السبات الى أن توارى •

تلك هي تناقضات عالم كافكا وتناقضات حياته التي قضت
عليه •

هل نحن بصدد انسان استثنائي لا تتعدى شهادته الاطار
الفردى ؟ أتكون أعماله الأدبية مجرد انعكاس لحالة فكرية عند
فئات اجتماعية ذاوية ، أو بالأحرى انعكاس لقلق برجوازية صغيرة
مهتدة في مراكزها ومستقبلها ، تحول قلقها الى ميتافيزيقيا مطلقة؟
لا شك أن كافكا شخص استثنائي • غير أننا قد نقصد
بذلك كونه شاعرا • فالشاعر يكون دائما أضعف وأصغر من
المتوسط السائد في المجتمع • ولذا فهو يحس أكثر من غيره وبعمق
أكبر ، كثافة وجوده في العالم ، (٢) •

ولا شك أيضا أن مفهوم كافكا للعالم متأثر بظروف طبقته
ومحدود بآفاق تلك الطبقة ؛ ومحكوم بتناقضات وترددات لا نهاية

(١) ياتوفس ، كافكا قال لي ، ص ٦٤ و ١٢٧ •

(٢) المرجع نفسه ص ١٧ •

لها : وهذا الوضع يحول دون كفاح كافكا ضد الغربة بتركيز الهجوم على أسبابها : على أن أوضاعه نفسها لا تسمح لكفاحه بأن يزيد عن اشاحة النائم بيده ليطرد رؤيا . ولكن القوة التي يفترض بها لكابوس عالم الغربة والوضوح الذي يميز تصديده لأتقال ذلك العالم الخائق ، يسمح لنا بأن نلمح من خلال ذلك امكانية قيام عالم جديد ، ويوحى لنا بحاجة عارمة الى مثل هذا العالم . وهو يقدم لنا أشياء لها مغزى دون أن يدعى الايحساء لنا بنظام ميتافيزيقي يحكم « وضع الانسان » ولكنه يتجاوز الفرد والطبقة ويمثل وعيا بالقانون العميق لعصرنا ولو في شكل منسلخ .

ان التساؤلات التي تثيرها أعمال كافكا حول مصير الانسان لها قيمة اعترافات فتى العصر الذي نعيش فيه .

ويتساءل بطل « أبحاث كلب » : « اكنت وحيدا حقا في أبحاثي هذه ؟ » ، ويقول « بطل المحاكمة » : « أنا لا أتكلم عن نفسي وانما أتكلم من أجلهم » . ويؤكد بطل « سور الصين » : « اني أتكلم باسم الأعداد الفقيرة » والمساح في « القلعة » يرفع مطلباً يسعى اليه سكان القرية ويلتفون حوله ، بالرغم من عوامل الشك والخوف التي يثيرها هذا المساح في نفوسهم . وفي الصفحة الأخيرة من المحاكمة وفي لحظة تنفيذ الحكم في جوزيف ك . . تفتح نافذة « كما لو كانت ضوءاً متدفقا » ويومي رجل للمحكوم عليه : « وهنا يتساءل كافكا « من كان هذا الرجل ؟ هل كان يريد أن يساعده ؟ هل كان وحده ؟ أم كان نحن جميعا ؟ »

يرفض كافكا الأوضاع التي تمل عليه أن يكون مجرد شيء ويأبى الأوضاع التي تحكم عليه بالغربة ، وهو لا يقبل أن يكون

مثل « اودراديك » أى انسان آلى سخيؑ؁ بل يطالب بكل الأبعاد
الإنسانية للحياة .

انه رجل على غرار جوزيف ك . . فى « المحاكمة »؁ ومن
طراز المساح فى « القلعة »؁ لا تثنيه العقبات ولو ظلت تتراكم
أمامه الى الأبد .

انه انسان مصر على « ايضاح الغايات النهائية » ولا يقبل
الحكم على الأشخاص والمؤسسات وعلى تصرفاته هو نفسه؁ بالمعايير
التقليدية المألوفة بل يرى لزما أن يواجهها بالغايات النهائية .
انه انسان لا يتراجع ولا يعتبر يأسه من الأوضاع الراهنة
مبررا للاذعان . انه يبحث عن مغزى كل شىء بايمان لا يتزعزع
فى امكانية قيام وجود عادل ونقى؁ متمشيا مع الشريعة العظمى
للشعر؁ ومتفقاً دائماً مع السعى الى الصحة والعظمة والحياة .

ان كافكا الانسان الرياضى؁ الفارس المتمرس على التجديف
والسباحة؁ لا يبحث عن الجانب المظلم فى الحياة . وهو يعلن فى
« الكراسات » للانسان الرائع الذى تأصلت جذوره فى الوجود
وللمواطن الحقيقى فى أرضنا : « لا تيأس حتى مما أنت غير
يائس منه؁ أنت تتصور أنك وصلت الى نهاية امكانياتك ؛ ولكن
ها هى قوى جديدة تهرع نحوك . وهذا هو ما يسمى حقاً
الحياة »

« عرض نفسك للأمطار ودع السهام الفولاذية تخترق جسدك
. . . ولكن ابق مكانك برغم كل شىء ؛ أنتظر واقفا؁ فلا بد وأن
تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود . »
ترى : ما هى تلك الشمس التى عرف كافكا كيف يحافظ
عليها برغم التناقضات المميتة فى حياته وعالمه ؟

العالم الداخلى وازدواجاته

عالم كافكا هو عالم الغربة ، عالم النزاع ، عالم الانسان المزدوج . وهو أيضا العالم الذى يفقد فيه الانسان وعيه بذلك الازدواج فيستسلم للسبات . ان قوام العالم الداخلى لكافكا هو الاحساس بانتمائه الى عالم الغربة وبانغماسه فيه وبرغبته المتأججة فى ايقاظ النيام ليعرفوا الحياة الحقيقية .

وهناك قطعة مبتورة بعنوان « ظلمات » ترسم هذه الرسالة التى كرس نفسه لها : « ليل بهيم ٠٠٠ ينام حوله الناس . يا لها من مهزلة ضئيلة وياله من وهم ساذج . أيشعرون بالطمأنينة بمجرد أنهم ينامون على أسرة متينة وتحت سقوف صلبة ، يتمرغون فوق الحشايا والملاءات وتحت الأغطية ! والواقع أنهم لا يزالون متجمعين فى صحراء ، فى معسكر تجتاحه الرياح ، كما كانوا فى الماضى وكما سيحدث فى المستقبل . ان اعدادهم لا تحصى ، انهم جيش بأسره ، انهم أمة تعيش على أرض راسخة وتحت سماء باردة ٠٠٠ أما أنت فلا تزال تسهر ، أنت واحد من الحراس اليقظين ، ترى عن قرب على ضوء الشعلة التى تحملها ، النار المشتعلة تحت

قديمك ... لماذا أنت ساهر ؟ يقال انه لا بد أن يسهر أحد ا
لا بد من ذلك فعلا » (١) •

ويحاول كافكا التغلب على هذا الازدواج الموضوعى بالتزام
واحد •

فمهمته كانسان هي محاكمة الأوهام الباطلة ونزع النقاب
عن أسطورة النظام القائم وإيقاظ الرغبة عند كل فرد فى قيام
قانون حى •

وعليه أن يبدأ أولا بوعيه الواضح بازدواج شخصية الانسان
وبالجود المخيف الذى يقف فى وجه من يسعى الى اليقظة •

فجوزيف ك ... بطل « المحاكمة » نموذج للانسان المزدوج •
فوظيفته تحدده من الناحية الاجتماعية ، فهو « مفوض » • ولما كان
النظام الاجتماعى مجرد صورة كاريكاتورية مشوهة وكاذبة لنظام
آخر انسانى أو كونى أو الهى • فان وظيفة أو مهنة جوزيف ك ...
تكتسب أيضا مغزى مزدوجا : فهو مزود ببعض السلطات
فى ذلك العالم الزائف المنسلخ ، أى أنه ترس فى القدر البيروقراطى
الذى يطحن الانسان ، شأنه فى ذلك شأن كافكا الموظف فى جهاز
حكومى آلى للتأمينات • ولكن البطل يحمل أيضا • مثله مثل كافكا ،
تفويضا آخر من العالم الحقيقى • وهذا التفويض لم تمنحه له أى
سلطة معروفة • وهو متهم بل ومذنب لأنه رسول عاجز عن اثبات
صحة مصدر الرسالة التى جاء بها • وسيتحكم من الآن فصاعدا
فى أعماله وفى حياته ، احساسه بهذه الخطيئة الأولى ، خطيئة عدم

(١) ظلمات فى « سور الصين » الناشر : جاليمار من ١٧٤ •

الحصول على تفويض معترف به . فلن يهدأ له بال حتى يعثر على قاضيه وحتى يرى نفسه .

وليس هناك ما يمكن أن يعاب على جوزيف ك . . . من وجهة النظر الاجتماعية . فهو موظف مستقيم وبورجوازي محترم واستقراره مضمون في عالم تحدده أبعاد النظام القائم .

على أنه يتساءل ذات يوم ، وهو يمارس حياته العادية الهادئة التي يوفرها له الوضع المألوف ، عن شرعية وجوده وعن الغاية النهائية التي تسوغ هذا الوجود . وهكذا ظهر شرح عميق في حياته (١) ولن يكف هذا الشرح عن الاتساع ليتحول الى هوة سحيقة كلما أعاد النظر في الواقع المحيط به .

لقد أصبح متهما في ذلك العالم لأن مجرد تعرفه على بعد اضافي له ، بعد انساني أو الهوى ، أدى الى ابطال قيمة كل القوانين وكل الأخلاقيات المتعارف عليها . وترنحت كل عدالة ، سواء كانت عدالة دنيوية أو سماوية . وبدأ كل شيء في تلك العدالة مقززا : فبضربة واحدة من عصا سحرية ، تحولت المكاتب الملحقة بالمحكمة الى أكواخ وأصبحت المحاكم نفسها حيا يعيش فيه الدجالون . وصدرت الأحكام الخفية في سراديب ، على لسان قضاة لا يراهم أحد ، فلا يصل منطوقها أبدا الى المتهم .

(١) هذا ما حدث أيضا مع الكلب عندما تساهل عن علة وجوده : لقد تغيرت حياته . . . لقد اكتشفت شرخا بسيطا وأنا انظر اليها من كتب : كان هناك دائما شيء على غير ما يرام ، نوع من الضيق « الى أن جاءت لحظة » خرجت لهم فيها « باستلتي بكل غطرسة وباعلى صريرى وبسط الجلبة » - عن « أبحاث كلب » في صور الصين ، ص ٢٣١ و ٢٣٨ .

وعندما استيقظ النائم اختفت كل الزخارف الزائفة لقصر العدالة وكل الأرواب الأرجوانية التي يتزين بها القضاة ، ولم يعد لها وجود الا في الصور الشخصية الخيالية التي رسمها المصور تيتوريلي ، فرمز فيها الى العدالة بعملية مطاردة للانسان .

وقد أفسد مساح « القلعة » هو أيضا البهجة الخادعة . فهو يقيس الأراضي ولكنه يسمح أيضا عالما لا يتقبل أن يعاد النظر في مقياسه . انه مساح عالم لا نعرف له مقياس أو معايير ولذا لا يعترف أحد بصفته ، فيقول له العملة : « لسنا في حاجة الى مساح . لن نجد هنا أى عمل تقوم به . فكل حدود أملكنا الصغيرة محددة وكل أرض هنا مسجلة وفقا للقوانين . لا يحدث عندنا أى تبديل فى الملاك : أما خلافاتنا البسيطة حول الحدود فنحن نصفها فيما بيننا . ما حاجتنا إذن فى هذه الحالة الى مساح » (١) .

فى عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شيء مسجلا بدقة ، وكل انسان محصورا الى الأبد فى الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا أو قنا أو موظفا فإن كل محاولة تجرى من أجل نقل علامات الحدود من أماكنها تعتبر عملا هداما يثير الريبة والغضب . ولا مكان فى هذا العالم المجد لمساح ولذا تلفظه القرية . فسال « العندية » يرفض القياس وعالم « الكينونة » لا مقياس له . ولكن المساح يتمتع بجاذبية خاصة . فبالرغم من

(١) القلعة ، ص ٧١ .

أنه خارج على قوانين القلعة والقرية الا أنه يجسد في شخصه آمال الأحياء منذ آلاف السنين . وهو يذكرنا بلينى ، خادم المحامى فى « المحاكمة » التى تلاحظ أن « كل متهم وسيم » فهذا المساح يثير الريبة والخوف ، ولكنه فى نظر المستسلمين للسبات والقائمين بحالهم ، أشبه بمبشر بحياة جديدة تحيط به هالة من الضياء والغموض .

ولا تظهر المقاييس الحقيقية للأشياء الا بنظرة منه . فبمجرد ظهوره تتمزق الزخارف السطحية وتتكشف الحقائق الساخرة خلف الأبهة الظاهرية والأسطورية : « واصل ، » كـ « السير فى طريقه وعيونه مصوبة نحو القلعة » . ولكن ظنه خاب عندما اقترب منها . لم تكن هذه القلعة فى نهاية الأمر سوى مدينة صغيرة بائسة ومجموعة من العشمش الريفية التى لا تتميز عن بعضها « . بل ان القلعة نفسها ، لا تحتل المقارنة ببرج الأجراس المتواضع فى قريته التى ولد فيها : « كان برج الأجراس واثقا من نفسه ، يرتفع فى خط مستقيم بلا أدنى تردد . وبالطبع كان البناء دنيوا - فهل نستطيع أن نبنى شيئا غير ذلك - ولكن غايته كانت أعلى من مجموعة الأكواخ ، وكان تعبيره أسطح وسط الأيام الحزينة والعمل اليومى الرتيب . كان البرج « . متميزا بشئ غريب . وكان ينتهى بما يشبه منصة ذات زخارف غير منتظمة ومتهدمة كأنها أسنان منقوشة فى السماء الزرقاء رسمتها يد مرتعشة أو يد طفل مهلة . ويخيل للرائى أن البرج ساكن بائس أجبر على الإقامة فى أقصى غرفة فى المنزل ، فحطم السقف ورفع نفسه ليظهر أمام العالم » (١) .

(١) القلعة ، ص ١٤ و ١٥ .

وكافكا نقيض للساحر . فهو لا يحول الكوخ الى قصر او
الاسمال الى ملابس اميرة ، بل يجرى التحولات في الاتجاه العكسى .
فعندما تواجه الأوهام البراقة بمطالبتها بتسوينغ غاية وجودها
فإنها تتمزق وتتهوى وتكشف بعريها عن حقيقة بانسة تبعث على
القلق .

وعندئذ يتخذ هذا العالم مسالك خيالية بعد أن كان فى
تصورنا عالما حقيقيا . وقد قال كافكا لصديقه ياتوش : « المحاكمة
عبارة عن شبح ظهر فى الليل . . . وهى ليست سوى إدراك
للاتنصار المحقق ضد الشبح ، ومن هنا فهى تأكيد للانتصار » (١) .
والقائمون بأكثر الأعمال اتساما بالطابع الرسمى ، ابتداء من
القاضى حتى الجلاد ، ليسوا فى وسط عالم الغربة سوى دمي أو
« مشخصين » من الدرجة الثانية . وقد رسم كافكا الشخصين
المكلفين بتنفيذ الأعدام فى ملامح مهرجى مسرح براغ . ويقول ك . . .
لنفسه : « لقد أرسلوا الى ممثلين قدامى . انهم يريدون التخلص
منى بأبخس ثمن » وقد سألهم : « فى أى مسرح تمثلون ؟ »
فتسائل أحدهما : مسرح ؟ ، وهو يوجه أنظاره نحو زميله يرجو
منه النصيحة . فتصرف الآخر كأنه أبكم يحاول التقلب على عصىان
لسانه . وقال جوزيف ك . . . فى نفسه : « لعلهم غير مدربين
على الاجابة على الأسئلة » (٢) .

ان الانتصار الرائع بين المعنى المقصود والحقيقة الانسانية
والشكل ، يعبر عن وضوح رؤية كافكا للعالم المحيط به بكل
أساطيره المقتنة : فالمكلفون بتنفيذ « مالا يقبل الفناء » ، بتنفيذ

(١) ياتوش ، كافكا قال لى ص ٣٠ .

(٢) المحاكمة ، ص ٣٦٠ .

القانون الداخلى للعالم السياسى والاجتماعى ، القانون الكونى للنظام
الالهى ، القانون الشامل ، سواء كانوا قضاة أو كهنة ، هؤلاء
المكلفون مزودون بتفويض من سلطة أو من دين . وقد طوى
النسيان وشوه منذ زمن بعيد المفزى الإنسانى أو الالهى العميق
لذلك التفويض . ولازال هؤلاء قائمين على الطقوس نفسها بعد أن
تجردت من مضمونها ، كآى بيروقراطيين طغاة ضيقى النظرة .

ويهيم الإنسان وحده فى المتاهات المقفرة لعالم تزدهر فيه
عمليات التحريف الساخر والمهين للقانون . والحياة فى عالم الموت
لا تقل استحالة عن الحياة فى عالمنا . ففى قصة « ضيف عند
الأموات » يظل الزائر انسانا أجنبيا يسير دون أن يتمكن من
التوقف فى عالم أسقطت عليه الأوضاع نفسها ، والوظائف نفسها ،
القائمة فى الحياة والتى تدعو الى السخرية والاستهزاء . وعلى
العكس من ذلك فإن الميت فى « جراكوس القناص » يتمكن من
بلوغ شاطئ الأحياء ويرتد اليه دائما كلما ابتعد عنه .

وهكذا يسود تجاهل الفرد وتجاهل الشخصية فى هذا العالم
وفى العالم الآخر أيضا . ففى عالم الموت يسود صمت مطبق هائل
يتخلف عن افتقاد الرب . وفى الأرض تموج كائنات لم تعد بشرا
لأن عجالات الغربة مسحقتها .

قدم لنا عالم كافكا نماذج صارخة لعبث الحياة عندما تفتقر
الى غاية أو قانون ، فى صورة الحيوان الغريب الذى يهيم فى المعبد
كتمبير ساخر عن العقائد المندثرة والطقوس المجردة من مضمونها
الأصل وفى صورة ضابط مستعمرة الأشغال الشاقة العاجز عن
تقديم تفسير لتشغيل آلة التعذيب وفى صورة حارس خط سكك
الحديد فى « كالد » ، وهو خط لا يوصل الى هدف .

أما القانون، بوصفه مبدأ داخليا جيا، قادرا على التحكم في الوجود الانساني الحقيقي فقد حجب جهازه بشع قوامة المجتمع والدولة والكهانة .

وتتمثل ملحمة كافكا في محاولة الكشف عن مغزى الحياة المتفقد والمنزوي في غياهب النسيان ، من خلال تجاوز النظم الاجتماعي والديني الزائف الذي يحاول أن يبدو كنظام انساني .

فالمجتمع بقوانينه ، والدين بشعائره وعقائده الثابتة ، ما كل منهما الا رماد بارد يتعين علينا أن نبحت تحته عن الشعلة الأصلية .
وعلى أن نتفهم الشمول الحي لأننا سنكتشف بواسطته معنى وحياة كل التفاصيل والحقائق . وفي أعمال كافكا تتردد الدعوة الى الطموح في الشمول الحي ، مع كل صرخة موجهة يوحى بها اليه كل انسان يعاني من التفتت والتمزق والوحدة ويتحول الى مجرد نظام أو رماد . ويظهر هذا الطموح أحيانا في شكله الايجابي على صفحات اليوميات الخاصة والكراسات : « الحياة معناها أن نكون وسط الحياة وأن نرى الحياة بالنظرة التي خلقناها بها . لا نستطيع أن نعتبر العالم طيبا الا من المكان نفسه الذي تصورناه له » . (١)
ويظهر هذا الطموح الى الشمول الحي باضفاء جزالة غريبة على أسلوبه في فترات نادرة من أعماله عندما يشير الى الأمل الكبير في التمكن من النظرة العامة الشاملة . فهو يكلمنا في « سور الصين » عن « الجموع التي تبحث بكل وسيلة عن الوحدة من أجل غابة واحدة » وعن سعى كل فرد الى أداء « المهمة الصغيرة التي كان يضطلع بها كل منا داخل البناء الكبير » . ولذا تتجه كل الأنظار

(١) ملازم من ١٦ صفحة في « الاستمدادات لحفل زواج في الرب » ص

وكل آمال الرجال نحو قاعة المجلس الكبير : « أين يوجد المجلس ؟ من هم أعضاؤه ؟ لا أحد يدري لكى يقول لنا ! ففي هذه القاعة كانت تدور كل الأفكار وكل آمال الرجال ، كما كانت تلف فى دائرة عكسية كل الانجازات وكل غايات الانسان . على أن روعة العوالم الالهية كانت تنعكس من خلال التوافذ على الأيدى المهيبة لقادة المجلس وهى ترسم الخطط (١) » .

وفى مناسبة أخرى يتكلم كافكا عن « السعادة فى الاحساس بالتوافق التام مع النهار المشرق » .

وفى مراحل مختلفة من حياته ، تفتحت أمام عينيه طرق مرسومة من قبل . فقد وضع فى عام ١٩١٨ مشروعا « لجماعات عاملة غير مالكة (٢) يرسم الخطوط العامة لجماعات الكمبيوتر فى دولة اسرائيل المرتقبة . وكان يواظب فى نهاية حياته على دراسة اللغة العبرية بكل جدية ، وانضم بتأثير من دورا ديمانت ، الى حركة « الحاسدية » وهى مذهب متصوف يقول انه الانسان يكتشف بالتأمل الداخلى أن الله موجود فى كل شيء وأن لا شيء لا يتواجد فيه . وقد ظهرت بوادر هذا التصوف فى كراساته اذ يقول : « لا داعى لأن تخرج من مسكنك . امكث أمام المنضدة واستمع ، بل لا تستمع واكتف بالانتظار فى مكانك ، بل لا تنتظر واكتف بالبقاء على اففراد ، صامتا . فسيأتى العالم اليك بنفسه لكى يخسر النقباب عنه وسينتابه الذهول ولن يستطيع الا أن يتلوى أمامك (٣) » .

(١) سور الصين ، الناشر : جاليمار ص ١٠٤ .

(٢) الاستمدادات لحطل زواج فى الريف ، ص ١١١ .

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، ٢٦ فبراير ١٩١٨ ، فى « الاستمدادات لحطل

زواج فى الريف » ص ١٠٩ .

على أن محاولة التجسيد الاجتماعي للصهيونية أو النورانية الداخلية للحاسدية ، لم تستطع أن تقود حركة كافكا نحو التأصل الحقيقي سواء في المجال الديوى أو الدينى .

فهو يصطلم فى كلتا الحالتين بالمعضلة التى يواجهها مساح « القلعة » : اما أن يندمج فى سكان القرية فيعمل ويتزوج ويفرق معهم فى خمود الغربة ، واما أن يظل يطالب ، بلا جدوى بإجابة على السؤال الذى وجهه من قبل الى القلعة : ماهو وضعه الحقيقى ؟ ما هو النظام المفروض عليه اتباعه ؟ ما هى الفاية النهائية للحياة؟ .

ظل المساح موزعا بين السماء والارض ، بين القلعة والقرية ففقد كلا منهما : حرفة السؤال الملح الذى لم يكف عن توجيهه الى القلعة عن ماهيته الاجتماعية ومهمته الانسانية ، اما ارتباطاته بالقرية فقد حالت بينه وبين اكتشاف الكلمة السحرية التى تفتح له أبواب القلعة . وهو متردد بين السماء الخاوية (القلعة) والارض الميتة (القرية) وسيظل متأرجحا بينهما حتى يموت دون أن يحصل على جواز الإقامة فى الوجود ولا على الاعتراف به كمساح .

أما حكاية المهاجر فى رواية « أمريكا » فهى استمرار فى تأمل القضية نفسها ، أى قضية التأصل فى «العالم الجديد» بعد التجارب السابقة التى نستطيع أن نسميها « مجموع اخفاقات الانسان » ، وهو مجموع لم يكتمل بعد .

تتمثل مشكلة كافكا فى اكتشاف نقطة التقاء الخاص بالعالم والتقاء الفرد بالمجموع ، أى فى الكشف عن الموهبة الوحيدة لكل فرد وعن مكانه الحقيقى وسط الجماعة ، والعمل وفقا للقانون الذى يحدده وضعه .

يقول المساح : « أعتقد أن هناك شيئين يجب أن نميز بينهما :
أولا ما يحدث داخل الإدارات وما هي الدوافع التي تجعلها تفكر على
هواها بهذه الطريقة أو تلك ، وثانيا شخصي أنا ، شخصي الحقيقي
الموجود خارج المكاتب والذي تهدده المكاتب بأذى جنوني ، حتى
اني لا أستطيع أن أصدق أبدا حقيقة خطورته » (١) .

يريد كافكا أن « ينقذ » الخصائص الفردية لكل شخص من
كل من البيروقراطية الدينيوية والسماوية . « لا يمكننا أن نصل
الى الرب الا بشكل فردي . فلكل منا حياته الخاصة واليه الخاص
الذي يدافع عنه ويحكم عليه . أما الكهنة وطقوسهم فليسوا سوى
عكازات الروح المصابة بالشلل » (٢) .

وفي ظل الفردية العميقة الجنون التي يدعو اليها كافكا من
خلال جدلية العلاقة بين الخاص والعام ، فإن الله لا يتمثل للانسان
الا في شكل فردي . وهو يقول في هذا الصدد : « سيظهر المسيح
عندما يصبح من الممكن تحقيق الايمان الفردي الكامل » (٣) .



هل يمكن الحفاظ على الخصائص الفردية بالانطواء على
الذات ؟ هناك قصة صغيرة بعنوان « البحر » تجيب على هذا السؤال
القلق وتعبر عنه أكثر مما تعبر ثلاثية العزلة المتمثلة في « المحاكمة »
و « أمريكا » و « القلعة » التي نشرت بعد وفاته .

تتطوى الدابة المنطوية تحت الارض في جحر « عنديتها »

(١) القلعة ، ص ٧٨ .

(٢) يانوش ، كافكا قال لي ، ص ١٥٥ .

(٣) يوميات خاصة ، الناشر : جراسيه ، ص ٢٩٧ .

حيث تنعم فى أول الأمر براحة جبانة لأنها لم تعد تشعر بثقل الأشياء أو بمقاومتها : « غيرت مكانى وغيرت عالمى ونزلت فى جحرى فشعرت فوراً بآثاره . انه عالم جديد يمنحنى قوى جديدة وما كان يرهقنى فى الأرض لم يعد كذلك هنا » (١) .

وهكذا نترك العنان للأوهام الداخلية فيتعطل الواقع ويبدو لنا كل شئ سهلاً يسيراً فى الفراغ الخادع والأثيرى للروحانية الصرفة : « كنت أعتبر نفسى سعيلاً اذا تمكنت من تهدئة نوازعى الداخلية » (٢) .

ان البناء النظرى الهش ، المنطوى على « العندية » حتى لو كانت هذه « العندية » ذهنية بحتة ، ليس سوى دفاع ضعيف ضد الحياة . فالقلق يعود من جديد « انه حدث كان يجب أن أتوقعه : لقد جاء شخص ما .. هل كانت كل المخاطر الصغيرة التى ضيعت وقتى فى التفكير فيها شيئاً يذكر بالنسبة لهذا الخطر الجديد ؟ هل كانت صفتى كمالك للجحر تمنحنى سلطة فى مواجهة هذا التدخل؟ للأسف لا ! لما كنت بالذات صاحب هذا العمل الكبير الهش فقد وجدت نفسى بلا حماية ازاء أى هجوم جاد نوعاً . لقد أفسدتنى نعمة امتلاكه وجعلتنى هشاشة الجحر حساساً وهشاً ، وأصبحت جروحه تؤلمنى كما لو كانت جروحى أنا .. كان يجب ألا أفكر فى الدفاع عن نفسى فقط .. ولكن عن الجحر أيضاً » (٣) .

كيف يمكن مواجهة الحياة بقوى التصور وبالمنهج الفلسفى

(١) الجحر ، فى « مستعمرة الأشغال الشاقة » جاليمار ص ١٣٧

(٢) أرجع نفسه ، ص ١٥٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٥٦ .

وحدهما ؟ ان حيوان الخلد المتقمص الصفة الانسانية والمنزوى في حياته الضحلة المنظمة بتفاهة ، يفصح عن كل دواعي قلقه في هيئة عدو واحد : « لم يعسد أمامي حل سوى الاعتراف بوجود حيوان واحد كبير ، خاصة وان ماقد يبدو تكذيبا لهذا الافتراض لا يثبت أبدا استحالة وجوده بل يؤكد فقط أنه أخطر بمراحل مما قد نتصور » (١) .

ونجد الفكرة الأولى لهذه القصة القصيرة ولهذا الوصف للعالم المفلق والمنطقي والمحدود الأفق في خطاب له كتبه لميلينا يشرح لها فيه الحكاية : « الحق أن الانسان ، أشبه بحيوان الخلد القديم فهو يحفر دائما دهاليز جديدة » .

ومن فرط حرص الانسان على اعداد مسكن له فانه يختلط هو نفسه بالنظام الذي أقامه ومع النظريات التي يجهزها لكي يسد بها الشقوق التي تفتتحها الحياة في أفكاره . وهكذا تكون الغربة شاملة .

وعندئذ يدرك الانسان أن عالمه لا يستقيم مع نفسه ، وهذا هو مايفرق بين فكرة بناء برج بابل وفكرة بناء سور الصين . يعبر تشييد برج بابل عن طموح بروميثيوسى عند الانسان الذى يريد أن يبلغ عنان السماء اعتمادا على قوته الذاتية . « جوهر المشروع هو بناء برج يلمس السماء . أما ماعدا ذلك فثانوى . وبمجرد مانشأت هذه الفكرة العظيمة ، لم تختف أبدا : فطالما وجد الانسان على الارض فستكون هناك أيضا تلك الرغبة المتأججة ، الرغبة فى بناء البرج » (٢) .

(١) المرجع نفسه ، ص ١٥٤ .

(٢) أسلحة المدينة ، فى «سور الصين» - جاليمار ص ١٢٨ .

أما سور الصين فهو على عكس ذلك تماما . انه عبارة عن متراس لاتزال تتخلله شقوق لأن بنائه تم على مراحل ، وتلك هي « المسألة الرئيسية » (١) . لم نعد هنا بصدد هجوم الانسان في اتجاه السماء ولكن بصدد « وسيلة دفاع لمواجهة بدو الشمال » . « لحماية الامبراطور » من الشعوب الكافرة التي تطلق عليه وسهامها السوداء . « ولكن: « ما قيمة المتراس اذا تخللته الثغرات ؟ » (٢) .

وكتل البناء غير المكتملة في هذا السور ، تشبه الحياة التي تتخللها شقوق النفي والشك السوداء . يبحث الانسان عن معنى وجوده بالمشاركة في عبء أسطوري ولا نهائي يتمثل في بناء السور الذي يضرب به نطقا حول حياته لتنفلق على نفسها . وسيدرك داخل هذا السور ، شمول القضية المشتركة التي تضفي معنى على أعمال كل فرد وتوجد لها مبررا . غير أن بلوغ هذا الهدف محال « فهناك غاية ولكن لا يوجد طريق اليها » (٣) . ويصالح كافكا الفكرة نفسها في « الرحيل » عندما يوجه له أحدهم السؤال التالي : « الى أين يذهب السيد ؟ »

« - لا أدري ولكن كل ما أبتغيه هو البعد عن هذا المكان فهذا هو سبيلي الوحيد للوصول الى هدفى » .

وسألني الرجل :

« - أعرف هدفك اذن ؟ »

(١) سور الصين ص ١٠٢ .

(٢) الرجوع نفسه ص ٩٥ - ٩٦ .

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، في الاستعدادات لحفل زواج في الريف ص

فأجبت :

« نعم، ألم أقل لك انه بعيد عن هنا ، فهذا هو هدفي ! » (١) .

انه هدف بلا طريق وطريق بلا هدف ، وهذا شأن الانسان في
نضاله من أجل السموم .

« في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالي بلا
اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أنني أستطيع أن
أوجه السؤال . على أنني لم أومن بذلك اطلاقا ؛ بل كنت أسأل
فقط » (٢) .

وهنا يحدث تغيير عكسي عند كافكا ؛ فهو لم يعد ذلك الخلد
الكامن في جحره بل الكائن الذي يهاجمه .

لم يعد الحيوان المنطوى على نفسه ولا الشعب المقيم للمتراس
ولكنه غدا الكافر الذي يطلق سهامه السوداء والبدوى الذي يهاجم
الحدود . انه المتحمل سلبية ذهنه .

وهو يشعر في هذا الوضع بعزلته : « لماذا لانظر متجهين نحو
ما يمكن أن يجمع بيننا لا نحو ما ينزعنا حتما من الجماعة الشعبية؟
.. اني لأفكر الآن دائما وأعيد التفكير في حياتي أكثر فأكثر ، انني
أبحث عن الخطأ الاساسي ، أبحث عبثا عن مصدر كل الشر ، عن الشر
الذي ارتكبته بكل تأكيد » (٣) .

ان التوافق الحقيقي الذي يوحد بين نوازع الانسان يمر

(١) الرحيل في « سور الصين » الناشر : جاليمار ص ١٧٢ .

(٢) تأملات حول الخطيئة والآلم والامل ، في : الاستعدادات لحنفل
زواج في أريف . ص ٤٠ .

(٣) ابحات كلب ، في « سور الصين » ص ٢٢٤ و ٢٦٠ .

بالجانب الخالد فى البشر ، أى بلحظة العزلة والضياع • • • ان الجانب الخالد واحد ومشترك بين البشر ، ومن هنا تنبع تلك الرابطة التى لا تنفصم والتى لا نعرف لها مثيلا • • (١) على أن الوصول الى هذا التوافق يتطلب سلوك طريق لا نهائى ومنعزل يطفى عليه قلق يفرضه فراغ لا يمكن تفسيره •

ويبدو أن هذه العزلة تحرقنا فى كل لحظة عن الجماعة التى ننشدها • • ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذى يحرقنا عنه • (٢) •

وهكذا نجد أن كل المسائل تسير عند كافكا فى ازدواج متعارض : المشاركة والوحدة ، والايمان ونفيه •



وقد دفع هذا الاحساس العنيق بجدلية الحياة عند كافكا ، دفع كثيرا من المعلقين الى التساؤل حول علاقة تفكيره بـ « نظرية الأزمة » التى استهلها كيركجارد وانتهت عند كارل بارت •

وتدور « نظرية الطفرة » حول مفهوم العلاقة بين الانسان وربّه من زاوية عدم وجود مقاييس مشتركة بين عدالة الله وبين القيم الاخلاقية الانسانية : فالانسان لا يستطيع أن يخلص نفسه بنفسه لان القيم الاخلاقية والثقافية لا تمثل أى شيء أمام المطلق : فالمعرفة والعمل بل وحتى الحب ، لا يمكن أن تشكل طرقا للوصول الى الرب • وقد حاولوا إيجاد نوع من التماثل بين مفهوم كافكا وبين

(١) تأملات حول الخطيئة والالم والإنتة فى « الاستعدادات لتحفل نواج فى الريف » • ص ٤٤ و ٤٥ •

(٢) يوميات خاصة ، الناشر : جراسيه ، ص ٢٩٠ •

التنظرية المجددة لأفكار كالفان استنادا الى أن « المحاكمة » والتعليق على الرسالة الموجهة الى الرومانيين ، الذى كتبه كارل بارت ، قد صدرا فى وقت واحد تقريبا واستنادا الى أن كل شيء يمثل حياة جوزيف ك . . اليومية : مهنته ، أعماله ، حياته العاطفية ، قد انمحي تماما وأصبح كل شيء غير مهم ما عدا حكم الله .

وهكذا تكون الرواية قد عرضت بشكل رمزى المبدأ الاساسى فى نظرية الطفرة الذى يقول ان أى مجهود يقرب الانسان الى الله .

أما الحجة الثانية فهي مستخلصة من تفسير قصة الكاندرائية فى « المحاكمة » . يقول الكاهن لجوزيف ك . . : « أترك هنا كل ما هو غير جوهرى » (٩) ثم يشرح له ما هو الجوهرى بحكاية رمزية تقول ان الحارس الواقف على باب « القانون » يمنع دخول الأجنبى لان هذا الباب ليس مفتوحا لكل الناس . وقد تصور البعض أن الباب يرمز هنا الى فكرة الجبر القدرى والى عجز الانسان عن تغيير مصيره بمبادرته أو بجهوده الذاتية .

وأخيرا فقد صوروا مرادة سورتيين الفاحشة لأماليا واللعنة العامة التى انصبت على الجميع من جراء رفض الفتاة الانصياع له ، على أنها ترديد لقصة تضحية ابراهيم كما جاءت فى التوراة : فقد طلب الله من ابراهيم ارتكاب جريمة حقيقية وهى قتل ابنه . وهكذا فان حكمه عليه يتوقف على مدى استعداده للطاعة مما يؤكد علو الوصايا الالهية الاكيد على كل تصرف انسانى .

على أن هذا التشبيه ينصب فى رأينا على المظاهر الخارجية ولا يمس المصدر الحقيقى لرؤية عالم كافكا .

ونستطيع أن نرجع هنا أولا ، وبشكل مباشر ، الى حكم كافكا على كيركجارد خاصة وأنه قرأ له على الأقل مؤلفين هما : « اما ٠٠ » و « اما » و « الخوف والرهشة » .

ورد اسم كيركجارد لأول مرة في كتابات كافكا في يومياته الخاصة بتاريخ ٢١ يوليو ١٩١٣ ليؤكد اختلاف اتجاهيهما بصدد اوضاع متشابهة : « تسلمت اليوم كتاب كيركجارد الذي يحمل عنوان « القاضى » (وهو النص نفسه الذى ترجم الى الفرنسية تحت اسم « اما ٠٠ » واما ») وكما توقعت ، فإن حالتى تشبه حالته بالرغم من الاختلافات العميقة بينهما . وهو يشجعنى مثل صديق » . أما الحالة التى يشير اليها كافكا فهى العلاقة بالاب (كان كيركجارد يشارك والده فى العذاب المعنوى أما عذاب كافكا فكان ناتجا بالذات من تحصن أبيه ضد القلق) ، والانفصال عن الخطيئة (وإن كان انفصال كيركجارد عن رجبنا تضحية تشبه تضحية ابراهيم ، أما كافكا فقد تخلى عن فيليس لانه اكتشف أنها ستكون عقبة فى طريق اهتماماته ولانه لا يريد أن يفرض عليها هذا العبء) . على أن الاختلاف بينهما أعمق وأهم من هذه المسألة الأخيرة .

فكافكا لا يقبل اطلاقا المعضلة الاساسية : اما ٠٠ واما ، ويقول بهذا الصدد : « يواجه كيركجارد القضية التسالية : اما أن ينعم جماليا بالوجود واما أن يخوض تجربة أخلاقية » . واعتقد أن طرح القضية بهذا الشكل خاطئ . فهو يقسم مالا يبد أنه يكون موحدا . وهذه المعضلة لا وجود لها الا فى مخيلة سورين كيركجارد . والحق أننا لا نتوصل الى التمتع جماليا بالوجود الا من خلال تجربة أخلاقية وبلا غرور » (١) .

(١) يانوفس ، كافكا قال لى ، ص ٥٩ .

وهكذا يتبين لنا أنه يعترض على الموقف الاساسى لكيركجارد وهو موقف يخلق بينهما هوة يستحيل اجتيازها • ويركز كافكا في خطاب له موجه الى ماكس برود، لا على عجز الانسان ولكن على ثرواته الاخلاقية وامكانياته فى العمل الايجابى ، فيقول له : « ما ان يظهر رجل يحمل معه شيئاً أصيلاً حتى يقال له : يجب أن نتقبل العالم كما هو ••• بدلا من أن يقال له : ليكن العالم كما يريد • فانا متمسك بالاصالة ولن أتخلى عنها لارضاء الناس • وما ان يظهر مثل هذا الرجل وما ان يستمع العالم لهذه الكلمات حتى يتغير الوجود • وهذا ما يحدث بالضبط فى قصص الجان ، فبمجرد نطق الكلمة تنفجر أبواب القلعة التى ظلت خاضعة لفعل السحر عدة قرون من الزمن ، كما تدب الحياة فى كل شيء • وتجد الملائكة أعمالا تقوم بها فتنظر فى فضول لكى تتبين ما سيحدث لأن الأمر يعنىها • وفى الجانب الآخر ، تقف على أقدامها فجأة الشياطين المنحوسة وتمطى بعد أن كانت تقضم أظافرها ، بلا عمل : لقد سنحت لها الآن الفرصة المناسبة ••• » (١) •

لا نستطيع أن نفسر اذن « المحاكمة » على أنها قصة ترمز الى العجز الجذرى عند الانسان والى انتفاء فعالية مبادراته وجهوده •

كما لا نستطيع بالأحرى أن نفسر حكاية الكاتدرائية على أنها تعبير عن النظرية اللاهوتية عند الكالفينيين الجدد والا تجاهلنا كلمات رئيس الدير للحارس عندما يقول له : « لسنا مجبرين على أن نؤمن بصحة كل ما يقوله » (٢) ، ولتجاهلنا أيضا الجملة الاخيرة التى تعترف بنصيب المبادرة الكبيرة ، اذ يقول رئيس الدير ان

(١) ماكس برود : فرائز كالكا ، ص ٣٧٠ •

(٢) المحاكمة ، ص ٣٥٦ •

عدالة الله • تتولاك عندما تقبل وتتركك عندما تنصرف » (١) •

وأخيرا فان موقف كافكا يختلف تمام الاختلاف عن موقف كيركجارد. فيما يختص بتوضيحية ابراهيم ومفزاها : من التعسف أن نعتبر حكاية سورتنى وأماليا فى « القلعة » النظير لتوضيحية ابراهيم فى « الخوف والرهشة » عند كيركجارد ، وذلك لأننا بصدد صيغة روائية « لحادث » يحكى لنا مسلك قائد معاصر تجاه فتاة تعمل فى حامية نمسوية مجرية ، ولأن الخط العام « للقلعة » لا يسمح لنا بأن نستنتج أن كافكا يتخذ موقفا محافظا يبرر به ادعاء السلطة حقها فى فرض الطاعة العمياء ، كما لا يسمح لنا بأن نقصد مقارنة بين موقف كافكا وموقف جوزيف دى ميستر فى « امتداد الجلاء » • وأخيرا فان تعليقات كافكا على ابراهيم تختلف فى حكمها عليه عن حكم كيركجارد إذ ينتقد « فقره الروحى » (٢) •

وتدور المناقشة بين كافكا وكيركجارد حول مسألة محددة وهى المبادرة الانسانية • لا شك أن هناك انفصالا عنيقا بين عدالة الله وعدالة الانسانية ، كما لا يوجد أى شىء مشترك بين المجتمع المنسلخ وبين ملكوت السماء • وكان كافكا أكثر تمسكا بالتاريخ من كيركجارد فلم يعتبر النظام القائم نظاما أبديا وبالتالى فان أى نظام انسانى آخر يكون مستحيلا : « نحن أضعف من أن نعتزف فى كل لحظة بهذا النظام الحقيقى ، ولكنه موجود • والحقيقة واضحة فى كل مكان وهى تخترق ثغرات الواقع المزعوم »

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٥٨ •

(٢) ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستبدادات لحفل زواج فى الريف »

وهذا ما لحصه كافكا في صيغة واحدة : « التقرب الى الله وسلوك الحياة العادلة عبارة عن شيء واحد » .
وجدير بالذكر أن كافكا يعدد لنساء ، وهو يسكلمنا عن بروميثيوس ، كل أشكال العقاب دون أن يصدر أبدا حكمه على تصرف بروميثيوس (١) .

وعندما يشير كافكا في « مستعمرة الاشغال الشاقة » الى سمو الحكم الالهي على كل شيء فاننا لا نجد مشقة في تبين صرخة غضبه في هذا النص : فالعقوبة لا تنصب الا على خرق القانون دون أى اعتبار للظروف المخففة ، أى دون أدنى اعتبار للانسان أو الفرد . فالآلة العمياء تنفذ وتسجل أحكاما مجردة على جسد المحكوم عليه بحروف من دم : « أطع رئيسك ! » ، « كن عادلا ! » .

على أننا نجد ولا شك في « طبيب القرية » الوجه المقابل لقصة بروميثيوس : ان الاذعان لآغراءات الفرد ولو من أجل رسالة الحب معناه السماح بأقرار شر أكبر . فقد انتقل الطبيب على عربة عجيبة الى جوار مريض وارتضى أن يخاطر حتى آخر لحظة بحياته من أجله ، حينما كان سائس اسطبله يفرض ارادته ويعتدى على روزا . ويصرخ الطبيب « خدعت ، خدعت ! يكفي أن أخطئ مرة واحدة : لقد ارتكبت غلطة بالاستجابة للاستدعاء في الليل .. ولن أتمسك أبدا من تداركها » (٢) .

على أن استحالة الالتقاء والتوافق بين العام والخاص والنتائج المميتة الناجمة عن ذلك ، لا تؤدي الى يأس كافكا . ولا شك بالطبع أنه يعاني العزلة والتجرد من أى سلاح . وهو يتساءل : « لمن ألجا

(١) بروميثيوس ، في « سور الصين » الناشر : جاليمار ، ص ١٢٥

(٢) طبيب القرية ، في « التحول » الناشر : جاليمار ، ص ١١٩

فى هذا الفراغ الكبير ؟ « (١) ولكنه يضيف فورا أن القوة الوحيدة تكمن فى الجماعة لأنها « المعرفة كلها ومجموع كل الاسئلة والاجابات . . فلا تسأل فقط بل قدم الاجابة أيضا . فمن ذا الذى يستطيع أن يقاومك اذا تكلمت ؟ » . وعندئذ سيضم المجتمع « صوته الى صوتك كما لو كان لا ينتظر الا هذه اللحظة ! وستحصل على الحقيقة وعلى الوضوح وعلى الاعتراف بكل وفرة ! وستتفتح فى وجهك سطح هذه الحياة الدنيئة التى طالما لعنتها . . وسنرتقى جميعا الى الحرية السامية » (٢) .

يقول كافكا فى « الكراسيات » ان « الحقيقة لا تتمثل الا فى الصوت الجماعى » (٣) متخطية أكاذيب وأقنعة كل فرد .

والايمان عند كافكا هو الامل والثقة فى قدرة الانسان على تجاوز الغربة حتى ولو كان لا يرى بوضوح الى أين يقوده هذا التخطى . فالوجود الانسانى الحقيقى ممكن خارج نطاق الغربة التى يشن عليها كافكا هجومه فى كل أعماله : « الايمان يعنى تحرير الجانب الخالد فى نفوسنا أو بدقة أكبر : التحرر أى أنه نكون خالدين ، أو بعبارة أدق أن « نكون » .

هل سيقال ان هذه الحرية وذلك الوجود يتجاوزان ، فى نظر كافكا ، حدود الموت أى الحدود الفاصلة بيننا وبين عالم آخر ؟ ان الموت نفسه لا يكشف عن ذلك الامل بل الرغبة فى الموت هى التى تكشف عنه . وهذه الرغبة نفسها ليست نهاية مطلق بل الاشارة

(١) إبحاث كلب ، فى « سور الصين » ص ٢٤٦ .

(٢) إبحاث كلب ، فى « سور الصين » ، ص ٢٤٧ .

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص

الاولى الى ارادة انتزاع الحرية : « ان الاشارة الاولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه الحياة لا تحتل ، والحياة الاخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فاننا لا نخجل من رغبتنا في الموت » (١) .

ويتمثل مركز الثقل عند كافكا في الانسان دائما وفي حياته بما في ذلك أيضا رغبته في تجاوز حدودها .

وأقدس شيء عنده في كل الاحوال هو نضال الانسان : « مهما كان مدى بؤس أعماقي ... وحتى لو افترضنا أنني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد أن أسعى للوصول الى الاجسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه الوسائل الا لشيء واحد وهو اليأس ... ليس الا سببسة بحتة » (٢) .

ويجد أحيانا في تأكيد كافكا لضرورة النضال : نعمة جديدة بيوته . وكان كافكا يكن له اعجابا لا حدود له . « وحتى لو لم يأت الخلاص فاني أريد مع ذلك أن أكون جديرا به في كل لحظة » (٣) .

انه للتذكير واع جدا بكلمات الرجل الذي اعتبره كافكا استاذا له : « لقد قال جوته ان كل شيء في الوجود كفاح وصراع وان الحب والحياة لا يستحقها الا من يعمل يوميا من أجل اكتسابهما » .

(١) تأملات حول الخطيئة والام والامل ، ص ٢٨ - انظر ايضا -
اليوميات الخاصة ، ص ٣٦ : « أعيش في هذا العالم كما لم كنت واقفا
تماما من أن هناك حياة أخرى » .

(٢) يوميات خاصة ، (١٦ أكتوبر ١٩٢١) ص ١٨٧ .

(٣) يوميات خاصة ، (٢٥ فبراير ١٩١٢) ص ١٦٦ .

لقد قال كل ما يعيننا تقريبا ، نحن البشر ، (١) • ولا شك أن هذا الإعجاب لا يستقيم بالطبع مع مفهومات الحياة اليانسة أو المستساحة •

ويتساءل كافكا ، وهو يقدم كشفا بالتعميرات التي أجراها على نفسه وهو يبحث عن الجوهر وعن الجانب الذي لا يتحطم في الإنسان ، إذا لم يكن قد أخطأ في اختياره طريق البحث ، فيقول : « إذا كنت لم أتعلم شيئا ، وإذا كنت قد تركت العنان لهلاكى الجسدى - والمسألتان مترابطتان - فذلك لأن فى ذهنى نية معينة • كنت لا أريد أن تنحرف أنظارى بالاستمتاع بالحياة كأنسان سليم ومفيد • ولكن الا يحرف أنظارنا كل من المرض والياس ؟ » (٢) •

وقد أكد كافكا هذا الجانب باصرار وقوة عندما اصبح على مشارف الموت ، فقال : « لا يوجد عندى أى أثر لادانة هذا الجيل » (٣) •

وقد عرف مهمته ككاتب فى « البحث عن السعادة » ولذا فهو يكشف لنا ويوضح بنظرة جديدة الجوانب الرائعة فى الحياة : « من الممكن أن نتصور تماما أن تنتشر روعة الحياة حول كل شخص ، ولكنها محتجبة بعيدا فى الأعماق اللامرئية • هذه الحياة توجد هناك ، دون أن تكون جامحة أو معادية أو صماء • ولو استدعيناها بالكلمة الصحيحة ، وباسمها الحقيقى لجأت الينا • فهذا هو طابع السحر الذى لا يخلق ولكنه يستحضر » (٤) •

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٥٢ •

(٢) يوميات خاصة (١٧ أكتوبر ١٩١٢) ص ١٨٧ •

(٣) المرجع نفسه (١٩ يناير ١٩٢٢) ص ٢٠٢ •

(٤) يوميات خاصة (١٨ أكتوبر ١٩٢١) ص ١٨٦ •

ذلك هو عالم كافكا بكل ازدواجاته • وهو ليس متفائلا لأنه لا يتبين ولا يرسم وسائل تغيير العالم بإجتثاث جذور الغربة • ولكنه ليس متشائما أيضا لأنه لا يتقبل فى أى لحظة عبث هذا العالم أو لعنته • وهو لا يعرف طريق الاستسلام اذ كتب يقول فى يومياته : « أنا أكافح ولا أحد يعلم ذلك • • • والتاريخ العسكرى يذكر الرجال المحاربين المتميزين بمثل هذا الطابع • ، وبطل « المحاكمة » لا يهدأ له بال حتى يجد قاضيه ولا يستسلم للذبح الا عندما يسقط من الاعياء • ويخوض بطل « القلعة » كفاحا مريرا لكى يستقر فى القرية ويفرض الاعتراف به •

وقد كتب كافكا فى الصفحات الاخيرة من حياته : « الكفاح يملأنى سعادة تفوق قدرتى على الاستمتاع وقدرتى على المنح ، ويبذل لى أنى لن أسقط فى النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح » (١) •

لم يكن كافكا ثوريا ، ومع أنه يدعو الناس الى ادراك غربتهم ويدفعهم الى الاحساس بأن وطأة القهر لا تحتل ، الا انه لا يوجه لنا فى الوقت نفسه أى نداء للنضال ولا يفتح أمامنا أى آفاق لأنه لا يجد ، هو نفسه ، أى حل للمأساة التى تكشفته له ، ولو كان هذا الحل طوباويا • وعندما قامت ثورة اكتوبر ١٩١٧ ، قال : « يحاول الناس فى روسيا بناء عالم عادل تماما ، ولكنه سرعان ما اُضاف : « انها مسألة دينية » (٢) وعندما نزل العمال الى الشوارع فى براغ ، أحس فوراً بتعاطف تلقائى نحو المتظاهرين « هؤلاء القوم واعون تماما بأنفسهم وفى غاية الانسراح ! انهم سادة الشوارع ويعتقدون أنهم

(١) يوميات خاصة ، ص ٢٢٠ •

(٢) باتوش ، كافكا قال لى ، ص ١٠٧ •

«صادة العالم» (١) ثم استطرد قائلا : « انهم واهمون » ، فهو لا يؤمن
 بقدرات الجماهير ويرى من خلال مستقبل كفاحها ، حتمية لاراد لها ،
 تتمثل فى طفيان شخصية دكتاتورية مثل بونا بارت أو فى قهر جهاز
 بيروقراطى لا يمكن تفاديه . ولكن كافكا ليس من أنصار الثورة
 المضادة فهو يكن حقدًا دفينًا للسلطات القاهرة ولادعائها أنها تستمد
 سلطتها من الله . وقد فطن الى المصالح الرأسمالية المتخفية وراء
 الصيغ والمؤسسات المرائية : «أعتقد أن عصبة الامم ليست سوى قناع
 لارض جديدة للمعركة . فالحرب مستمرة ولكنها تستخدم حاليًا
 وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية .
 واستقرت الطاقة النضالية للمال فى مكان الطاقة الحربية الكامنة فى
 الصناعات . وعصبة الامم ليست عصابة للشعوب بل مركزا
 للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح » (٢) .

وفى قصة « المصابيح الجديدة » حاول كافكا أن يرمز الى
 الفاصل الجذرى بين عالم « الطبقات العليا » وعالم « الطبقات الدنيا »
 واعتمد فى ذلك على فكرة التعارض الطبقي بين أصحاب الاعمال وبين
 مندوبى عمال المنجم . فقد أصيب العمال بضعف فى قوة الابصار
 من جراء استخدام مصابيح رديئة فرفعوا أصواتهم بالاحتجاج على
 جشع طبقتهم . أما المتكلم باسم الادارة فلا يراه أحد ، ويعمد الى
 تمييز المسئوليات بين عدد كبير من الوسطاء حتى يصبح من المستحيل
 التعرف على المسئول عن تدمير الحياة فى جهاز القهر العام الذى لا
 يعلم أحد اسمه .

يقاوم كافكا النظام الراهن المميت ويكشف عن محتواه

(١) أراجع نفسه . ص ١٠٨ .

(٢) بانوش «كافكا قال لى» ص ١١٧ .

الانسانى عن طريق أسطورة يقيمها • لقد فجر هاشيك المغاصر له وابن وطنه ، فجر الجانب القبيح والبشع المتخفى وراء المؤسسات والبشر ، عن طريق الخدع والحيل فى « الجندى الشجاع شفيك » • وقدم شارلى شابلى فى « الأزمنة الحديثة » صورة ملحة وموجية لثورة الانسانية على أوضاعها • انها ردود فعل فنية مختلفة للانسان ضد عالم الغربة •

ولم يكن كافكا ملحدا لأن حساسيته وتفكيره ، بل وكل عالاه الداخلى ، قد شكلته العقيدة اليهودية وقراءاته المستمرة لباسكال ودويستوفسكى وليون بلوى وكيركجارد وبالأخص التوراة • ودراسته للغة العبرية وللتلمود وشغفه بالمرح الدينى اليهودى ، كل هذا يؤكد انجذابه لعالم الايمان بوصفه أبرز تعبير مأساوى وفردى عن الغربة التى يعانىها • ولكن كافكا لم يكن أيضا متصوفا : فالعالم الآخر مطموس المعالم بالنسبة له ، ولا يتدخل الله فى حياة الانسان ، فى رأيه ، الا من خلال افتقاده ، فكل حياة كافكا تنصب على الاحساس بكل ما يفتقده الانسان ، أى على الاحساس بنواقص العالم وبنفيه • وسواء تعلق الامر بسادة القلعة أو بقضاة المحاكمة فان السؤال الكبير الذى يثيره الانسان يصطدم دائما بإجابتين مخيبتين للأمال : اما أن السيد لا وجود له ومن ثم يصبح من يضطلعون بمهمة خدمته أسيادا بحكم تدجيلهم ، واما أن السيد موجود فعلا ولكنه لا يظهر الا من خلال العذابات التى يفرضها علينا خدمه حتى يجبرونا على الا نتوقف أبدا • ولكن : هل الايمان طريق بلا هدف أم هدث ، بلا طريق يوصل اليه ؟

« يوجد هدف ولكن لا طريق للوصول اليه ، والتردد هو ما نسميه طريقا » (١) .

لا يحاول كافكا التحرر من ازدواجيات هذا العالم الداخلي الا من خلال الابداع الفنى ومن خلال بناء الاسطورة .

ولكن هل الابداع الفنى هو وسيلة كافكا الحرفية للتخلص من الغربة وهل سيمكنه من التغلب على تناقضات الوجود ؟ هل سيكون الابداع طريق تخطي حدود الانسان ؟ وهل سيكمل الفن رسالة الايمان ؟ وهل سيحقق النبوءة الشاملة للحياة ؟ لقد واجه كافكا الموت بالتحدى التالى : « أنا أكتب بالرغم من كل شيء » ، وبأى ثمن ، فالكتابة كفاحى من أجل البقاء » (٢) .

(١) تأملات حول الخطيئة والالم والأمل ، في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ص ٣٩ .

(٢) يوميات خاصة (٣١ يوليو ١٩١٤) ص ٦٠ .

تناقضات العالم المبنى

كانت كلمة « الأدب » تعنى عند كافكا ، بمعناها الدارج ، فن الهروب • فالأدب في رأيه « فرار من الواقع » •

وقد سأل صديقه يانوش :

- القصص الخيالي يعنى اذن الكذب ؟

فأجابه كافكا :

- لا ، الخيال تكثيف للواقع وتحويله الى خلاصة مركزة • أما الأدب فهو ، على العكس ، عملية تذويب ووسيلة ترفيه تخدر وتخفف من وطأة الحياة غير الواعية •

- والشعر؟

- الشعر على النقيض من ذلك ، انه يوقظ •

- يقترب الشعر اذن من الدين ؟

- لا أقول ذلك • ولكن من المؤكد أن الشعر يتجسده نحو الصلاة • (١)

وهذه الفكرة متأصلة بعمق عند كافكا : « الكتابة شكل من

(١) يانوش « كافكا قال لى » ص ٤٠ •

اشكال الصلاة » (١) واللغة الاساسية للصلاة هي « العبادة والمشاركة الشديدة في آن واحد » (٢) .

وعلى نقیض رأى فلوبير ، لا يعتبر كافكا الفن غاية في حد ذاتها : لانه مكرس من أجل واقع ومن أجل حقيقة أصمى من ذلك . ولا يكتسب الفن أى معنى الا بكونه مشاركة مع الحقيقة ومع الكائن . الاصيل ، والا بوصفه رسالة موجهة الى الجماعة الانسانية .

ومهمة الفن هي تغيير الاطارات التقليدية للحياة ولفت الانظار . من خلال التشبقات والشروح ، الى حقيقة أصمى أو الدعوة اليها أو بث الأمل في قيامها . وقد كتب في « أقواله المأثورة » : « الفن هو أن تبهر أنظارنا الحقيقة ، فليس هناك ضوء حقيقي الا الضوء الساقط . على الوجه القبيح المتراجع . . . الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها . وتمثل موهبته في البحث ، في الفراغ . المظلم ، عن مكان لم يعرف من قبل ، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء » .

وبهذا المفهوم ، يفرض الفن التقشف الصارم الجدير بلاعب العقلة (الترابيز) « الذي لا يحركه في أول الامر سوى الطموح في الاتقان ثم تحركه العادة التي تستبد به » (٣) والتقشف الجدير بالصائم : « أنا مضطر للصوم ، ولا يمكنني أن أفعل غير ذلك لانني لا أجد الغذاء الذي يروق لي » (٤) ، وتقشف المغنية جوزيفين « لقد

(١) كراسات مختلفة في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ص

٣٠٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠٦ .

(٣) الحزن الأول ، في « مستعمرة الأشغال الشاقة » ص ٥٣ .

(٤) بطل الصيام ، في المرجع السابق نفسه ، ص ٨٣ .

اختفى من عندها كل ما لا يخدم الغناء وكل نشاط. وكل امكانية للحياة ... انها لا تعيش الا من خلال الغناء » (١) .

والابداع الفنى ليس انطواء على النفس بل انه على عكس عملية حفر السرايب ، سرايب الجحر اللانهائية والباطلة . انه نظرة موضوعية للعالم ومشاركة وتلاق مع الآخرين .

« يا له من عالم هائل يموج فى رأسى ، ولكن كيف أحرر نفسى وأحرره دون انفجار ؟ على أنى أفضل الانفجار ألف مرة على كبته أو دفنه فى طيات نفسى . وأنا لا أشك اطلاقا فى أن ذلك، هو مبرر وجودى » (٢) .

ولا يبلغ الفن رسالته بوضوح ولكنه يستطيع أن يوقظ الناس وأن يجبرهم على السير قدما بأن يصبحوا الصورة المرئية للحقيقة . تلك هى قوة الاسطورة التى لا تكفى بأن تتكلم عما يوجد ولكنها تتكلم عن حركته أيضا وعما يفتقده وما يصبو اليه .

ينتمى كافكا ، بوصفه انسانا وبحكم نشأته الى عالم الغربة . وقد بدأت حياته الحقيقية مع الخلق الابداعى عنده ، مع تلك الحركة التى لا تقاوم والتى تدفعه الى النزوع نحو المطلق ، ومن خلال سلسلة من حالات الفشل والاقصاء . وهذا الانتقال من العالم المعاش الى العالم الداخلى ، ومن العالم الداخلى الى عالم الاسطورة التى يبنئها هو ، أشبه بعملية التناسخ .

وأعمال كافكا ليست تعبيرا موضوعيا عن ذاته أو تعبيرا خارجيا عن عالم من ابداعه يقتصر على أن يكون مجرد نقيض عالم

(١) الفنية جوزيفين ، فى المرجع نفسه ، ص ٩٠ .

(٢) كرامات ، ٢١ يونيو ١٩١٢ .

الغربة • ان أعماله رسالة لا تكتسب معناها الشامل الا بالجمهور الموجهة اليه ، لان ايقاظ الجمهور هو مهمة هذه الاعمال • « استطيع أن أنعم برضاء غابر من أعمال لي مثل « طيبب القرية » ••• ولكني لن أبلغ السعادة الا اذا استطعت أن أثير العالم لكي يندفع نحو الحق والنقاء والثبات » (١) •

وهذه العلاقة الوثيقة بين الفنان والشعب هي التي تكسب وحدها رسالة الابداع الفني ، مغزاها الكامل • « الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد : يكفي أن يحتضن الشعب الفنان لكي يهيئ له الحماية الكاملة » (٢) •

فمساح « القلعة » محاط بنشوة تعتمل في نفوس أهل القرية وتشبه تلك النشوة التي تسبب اشراقة السعادة عند المغنية جوزيفين • كان لسؤاله صدى في نفوس الجميع لانه كان كامنا في نفوسهم • « لعلهم أرادوا أن يجدوا فيه شيئا عجوزا عن التعبير عنه » (٣) •



التعبير الفني عند كافكا هو اسقاط واظهار موضوعي لعاله الداخلي • انه ينقل عالاه الخفي الى عالم المراثيات • فكل نص كتبه وكل ذكرى عاشها وكل حلم أو خيال راوده هو انعكاس للحياة الحقيقية للمؤلف الذي يتخلص بهذه الطريقة من الأشباح التي تسكن ذهنه • وهو يقدم لنا أعماله في « رسالة الى الأب » على أنها بكل بساطة تعبير موضوعي عن انفعالاته المكتوبة • فهو يقول لوالده :

(١) «أقوال مأثورة» - سنة ١٩١٧ •

(٢) المغنية جوزيفين ، في « مستعمرة الأشغال الشاقة » ص ٩٣ •

(٣) القلعة ، ص ٣٤ •

« أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا أشكو فيها مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك » (١) وهناك معنى أعم لهذه الحركة المنطلقة من الداخل الى الخارج : « انها لسعادة كبيرة أن يتمكن المرء من أن يدفع الحركة الداخلية الى الخارج ... وما نكتب ليس الا زبد ماعشنا ... وهو ليس فنا بعد .. والواقع أن هذا « التنفيس » عن الانطباعات والعواطف ليس الا طريقة جبانة في تلمس العالم وتحسسه ... والفن مسألة تخص دائما الشخصية بأسرها ولذا فهو مأساوى فى جوهره » (٢) .

وهكذا يكون كل عمل من أعماله وثيقة وشهادة لا نسخة أو نقلا حرفيا لحالة نفسية أو لحديث . انه اجابة على سؤال تطرحه الحياة وتمرد على غربة العالم . انه عالم مبنى بمواد عالم الغربة ولكن وفقا لقوانين أخرى .

ورد الفعل هذا عند الانسان يتجاوز بكثير مجرد الرغبة فى الكتابة : « أود اليوم أن أنزع من نفسى بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقى الى أعماق الورق ، أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل فى نفسى كل ما هو مكتسوب ... وهلمه ليست رغبة - فنية » (٣) .

كانت الكتابات الأولى لكافكا مجرد مناجيات داخلية يترجم بها انطباعاته وأحاسيسه ، وينسج بها لغة تعبر عن رغباته . وقد توقف منذ كتابة « الحكم » فى ١٩١٢ عن الاكتفاء بوصف ما يدور فى نفسه

(١) « خطاب الى الأب » فى « الاستعدادات لـ ... » ص ١٩١ .

(٢) ياتوش ، كافكا قال لى ، ص ٢٥ - ٣٧ .

(٣) يوميات خاصة ، ٨ ديسمبر ١٩١١ .

لكى يقيم أعمالا حقيقية ، أى أساطير يعبر فيها عن لحظات اكتشافه
للواقع وتناقضاته وحركته الداخلية ونواقصه ودعاوى تجاوزه .
والصلات وثيقة بين القضايا التى تطرحها الحياة وبين رواياتها
حتى اننا كثيرا ما نعثر فى « اليوميات الخاصة » و « الكراسات » وفى
كلماته ، على مفاتيح أعماله الكبيرة .

ومما يؤكد أن المحاكمة تجيب على قضايا أثارته حياة كافكا
شخصيا ، فكرة عارضة جاءت على لسانه وهو يجيب على سؤال
وجهه اليه يانوش حول قيمة قصائمه :
- أنا لست ناقدا . لست سوى انسان يصدرون أحكامهم
عليه .

- والقاضى ؟

- صحيح أنى أخدم المحكمة ، الا أنى لا أعرف القضاة . لاشك
أنى لست سوى خادم ضئيل لقاض بالنيابة . ليست لى وظيفة
محددة (١) .

ونجد الفكرة الأولى التى أوحى بقصة « بطل الصيام » فى
جزء مبثور من كراسات ، حيث يقول : « بعض الزاهدين هم أكثر
الناس شراة . انهم يضربون عن الطعام فى كل مجالات الحياة
ويريدون بذلك الحصول فى الوقت نفسه على النتائج التالية ...
الخ » (٢) .

أما فكرة « سور الصين » والامبراطورية الهائلة التى تبتلع
صحراواتها الرسل ورسالاتهم ، فلا شك أننا نجد لها فى تأملاته حول
الخطيئة اذ يقول : « لقد وضعوهم أمام أحد الاختيارين التاليين : أن

(١) يانوش ، كانتا قال لى ، ص ١٠ .

(٢) كراسات مختلفة واوراق متناثرة ، فى « الاستعدادات لحفل زواج
فى الربيع » ص ٢٩٥ .

يصبحوا ملوكا أو رسلا للملك ، فاختاروا كلهم أن يكونوا رسلا للملك ، على طريقة الأطفال . ولذا فليس هناك سوى رسل يجوبون العالم ، وبما أنه لا يوجد ملوك ، فانهم ينقلون ، بعضهم لبعض أخبارا غدت سخيفة . وبودهم أن يضعوا نهاية لحياتهم ولكنهم لا يتجاسرون على ذلك بسبب يمين الطاعة الذي أقسموا عليه » (١) .

وسيتين لنا فيما بعد كيف تولدت فكرة رواية « أمريكا » من تأملاته حول ديكنز .

ففى هذا الاسقاط الأسطوري يتحول الحدث العارض الى نموذج ويكتسب المعنى العام للرسالة . وهو يقول بهذا الصدد : « بعيدا ، بعيدا عنك تدور أحداث تاريخ العالم ، أحداث تاريخ روك » (٢) . وهكذا تتحول قصة رجل أو بالأحرى ملحمتها ، الى لحظة من التاريخ ، أى من تاريخنا .

كل عمل من أعمال كافكا ليس سوى عنصر من عناصر ملحمة واحدة تدور حول نفس البطل .

فأحداث كل عمل من الأعمال ليست استكمالا للحدث السابق أو تمهيدا للحدث القادم كما يحدث فى التسلسل المنطقى للروايات . فكل حدث عبارة عن « كل » ، وتتابع الأحداث لا يهيم الى حد كبير كما هو الحال فى الملاحم .

وفى مقابل ذلك ، نلاحظ أن هناك مواضيع أساسية تبرز فى كل أعماله وتحتل مركزا رئيسيا : وهى موضوع « الحيوان » وموضوع « البحث » وموضوع « علم الاكتمال » .

(١) تأملات - المرجع السابق ص ٤٢ .

(٢) «كراسات مختلفة وأوراق متناثرة» المرجع نفسه - ص ٢٤٨ .

ولا شك أن أوضحها جميعا هو موضوع « الحيوان » .
 « والتقرير المقدم للأكاديمية » من وضع قرد أصبح انسانا ،
 و « التحول » يتعلق بتحول انسان الى صرصار ، « وأبحاث كلب »
 و « المغنية جوزفين » و « شعب الفئران » و « البحر » وكثير من
 كتاباته المتناثرة تتناول قضايا الانسان من خلال حياة حيوان .
 ويرتبط موضوع الحيوان أولا بمسألة اليقظة . كيف نبع
 الانسان من الحيوان ؟ كيف حدثت هذه اليقظة من خلال بلادة العادات
 والتقاليد ومن خلال الحياة التي لاتزال حيوانية لأنها محكومة بعادات؟
 كتب كافكا يقول لشقيقته : « لكى يصبح الطفل رجلا ، يجب أن
 ننتزعه فى أسرع وقت ممكن من الحيوانية » . فالحيوانية فى وأيه ،
 هى الوسط العائلى الذى يعفى الانسان من المسئولية ومن المبادرة
 الانسانية الحقيقية ومن التساؤل حول الغاية النهائية لوجوده .
 ويوضح القرد الذى تحول الى انسان فى « التقرير المقدم الى
 الأكاديمية » أمام جمهور من العلماء « الناحية التى دخل منها قرد
 سابق فى عالم البشر وطريقة استقراره فى هذا العالم » (١) .
 ويتعرض كافكا بسخرية لاذعة فى أول الأمر للحنين الشهير
 للحرية وللتلقائية الحيوانية الزائفة فى الفرائز اذ « تجعل كل من
 يسير على قدميه ، ابتداء من الشامبانزى الصغير حتى أخيل ، يشعر
 « بأكلان » فى قدميه » (١) .
 ويبدأ الانتقال الى الانسانية بالعبودية وبشعور واحد هو
 أنه ليس هناك مخرج . ويعيش كل فرد أسير شبكة من التقاليد
 المتعارف عليها تماما كما تعيش القروء فى الأقفاص ولذا فليس أمامه
 الا أن يعمل مثل الآخرين .

(١) « تقرير مقدم للأكاديمية » فى « التحول » من ١٦٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٦٤ .

والذوبان فى الجموع هو البديل الأول للحرية :

« كنت أرى هؤلاء الأشخاص يروحون ويفدون بنفس الوجه وبنفس الحركات فى أغلب الأحوال ، وكثيرا ما كان يخيّل لى أنى كنت لا أرى الا شخصا واحدا . كان هذا الرجل ، أو هؤلاء الرجال ، يتحركون بحرية . ولم يعدنى أحد بأن الباب الحديدى سيفتح على اذا أصبحت مثلهم ولكن . . . ما أسهل محاكاة الناس ! لقد تعلمت البصق منذ الأيام الأولى » (١) .

وعندئذ يكون هناك « مخرجان » محتملان : حديقة الحيوان أو قاعة الموسيقى . وتمتاز قاعة الموسيقى على الأقل بعدم وجود قفص ولو من الناحية الظاهرية . وهكذا لم يتحول القرد الى انسان فحسب بل والى فنان له مندوبون ومدير أعمال وأحاديث يدلى بها : « آه من التقدم ! انه المعرفة التى تسقط أشعتها من كل صوب لتثير المتحج المتفتح ! . . . لقد حصلت على الثقافة المتوسطة للأوروبيين بمجهود لم يحدث مثيله حتى الآن على الأرض . لم يكن هذا شيئا هاما فى حد ذاته ، ولكنه يعتبر ضربا من التقدم لأنه سمح لى على الأقل بالخروج من القفص وهيا لى امكانية التحول الى انسان . . . ولم يكن أمامى أى حل آخر ما دمنا قد استبعدنا الحرية » (٢) .

وتنتهى هذه السخرية المريرة بلمسة ضارية : « فى المساء يلتقى الفنان بعد عرض البرنامج بأنسة من الشامبانزى فينغمس معها « فى شهوات جنسنا . ولا أريد أن أراها بالنهار ، فقد ظهر

(١) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٧٦ .

في عينها بالفعل شرود جدير بالحيدوان المدرب . وكنت الوحيد الذي لاحظ ذلك ، وهذا ما لا أستطيع أن أتحملة » (١) .

على أن مجرد تواجد الغير يكون بمثابة أغنية تتعرف بها الشعوب على بعضها وتميزها بخصائص ترقى بها على الحيوانية البسيطة عند الفرد . وصوت جوزيفين الرفيع وهي تغنى بين شعب الفئران ، « ألا يشبه تقريبا ، وسط همومنا ، الحياة البائسة التي يعيشها شعبنا وسط صخب العالم المعادى ؟ ... » ويحلم الشعب في الاستراحات القصيرة ، التي تفصل بالنسبة لنا بين معركة وأخرى ... ان الصغير لغة شعبنا ، على أن بعضنا يصفر طوال حياته دون أن يدري ، بينما يبدو الصغير هنا متحررا من قيود الحياة اليومية ، فيحررنا نحن أيضا لبعض الوقت » (٢) . لن نحصل جوزيفين أبدا على تحررها من عمل الجماعة . ولن يكون للأغنية مغزى الا بانصهارها في أعمال شعبها وفي حياته .

ان العزلة أو الثقافة الفنية أو الفكرية المنعزلة لا تدعو الا الى عذابات وإلى قلق لا متناه : انها أشسبه بعزلة الحلد أو الطربان القابع في جحره ليخوض معركة مميتة ضد خطر مجهول . ويقول الحلد : « تركت العالم ونزلت في جحري ... وسأكون سعيدا لو استطعت أن أهدي صراعاتي الداخلية » (٣) . وفي هذه المقامات اللانهائية للدهاليز الجديدة التي حفرها الحلد ، يتضح له عدم جدوى نظام الحماية أمام « شيء كان يجب أن أحذره وأن أستعد له دائما :

(١) المرجع نفسه - ص ١٧٧ .

(٢) المغنية جوزيفين ، في مستمرة الأشغال الشاقة ، من ص ١٦ الى

ص ١٠١ .

(٣) الجحر ، في «مستمرة الأشغال الشاقة» ص ١٣٧ و ١٥٢ .

لقد حضر احدهم « (١) . ان البنايات الهائلة التى يقيمها الفكر ليحل بها نظاما رشيدا ومطلقا محل الواقع ، لا يمكنها أن تنجى هذا الحيوان من صفته الأصلية ، فهو دائم القلق على مدخل جحره لأن هذا المدخل هو نقطة الاتصال الحتمية بالعالم الخارجى . ومع ذلك فقد خيل للخلد أن الغرفة الرئيسية فى حصنه التى سيستغلها كملجأ أخير فى حالة الخطر ، لا يمكن أن يصيبها شئ . ولا يمكن أن يتحقق مثل هذا الأمان الا فى فراغ كامل لأن وطأة الواقع اللامحدود تحطم مواقع الدفاع المتمثلة فى أفكارنا المضرورة والسخيفة عن العزلة . فنحن لم نتخلص بعد من حيوانيتنا .

وفى « أبحاث كلب » يتقصص كافكا وعى حيوان لكى يفهم لحظة الإشراف على الانسانية ، أى لحظة اليقظة ، لأنها لحظة التساؤل الكبير حول الناية النهائية للوجود . « حتى متى سترضى بسكوت مجتمع الكلاب وبصمته الأبدى ؟ حتى متى سترضى بذلك ؟ تلك هى قضية حياتى الأساسية التى تعلو على جميع القضايا التفصيلية جميعا » (٢) . وتتسبب الأسئلة التى لا تستقيم مع « عبث الوجود الصامت » فى انعزاله عن بقية الكلاب ، وتثير قلقها وشكوكها نحوه . ومع ذلك لا يحاول أحد اسكاته : « كانوا يفضلون اغلاق فى بحشوه . على أن يتحملوا أسئلتي . ولكن لماذا لا يطردوننى ويمنعوننى من إثارة الأسئلة ؟ لا ، لم يكن ذلك غرضهم ، لاشك أنهم ما كانوا يودون الاستماع الى أسئلتي ، ولكنهم كانوا مترددين فى طردى بسبب هذه الأسئلة بعينها » (٣) . ذلك أن أسئلة هذا

(١) المرجع نفسه : ص ١٥٦ .

(٢) أبحاث كلب فى «سور الصين» ص ٢٤٦ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٢٤٥ .

« الخارج على القانون » و « المتمرد على الأوضاع الطبيعية » تحرك في أعماق كل شخص شيئا يعود الى آلاف السنين الغابرة، شيئا معاصرا للانسان منذ مولده ونشأته وعيه .

وهذا الشعور نفسه هو الذى يجعل الوجوه تتجه نحو المساح، ونحو السؤال الكبير الملح المطروح من قبل فى « القلعة » .

هذا السؤال المحتم ، المتخفى فى طبقات نفس كل انسان ، هو السؤال الذى تثيره اليقظة ، بوصفها أول « شرح » فى عالم الغربة المفلق ، الشرخ الذى يصنعه فى عالم الملكية السؤال التالى : من أكون وما هى غاية حياتى التى تضيف عليها معنى ؟ .

« ذات صباح ، يستيقظ جريجوار سامسا (بطل «التحول») على أثر حلم مضطرب ، فيجد نفسه قد تحول الى حشرة حقيقية» (١) . وهكذا يبدأ التحول . كان هذا الصبى لا يفكر الا فى التجارة ، كان لايزال متمسكا بكل قوته بعالم الملكية ، عالم الحيوانية والغربة ، ولكنه لم يحتاج الى أكثر من لحظة يعى فيها بكيانه لكى يشعر بأنه غريب عن نفسه حتى ان جسمه أصبح مشابها لجسم حشرة . ومنذ هذه اللحظة تحطمت حوله كل العلاقات الانسانية . كان مجرد وعيه بأن وجوده ليس سوى اكنوبة ومظهر وهمى للوجود الانسانى . سببا فى قطع كل علاقة اجتماعية به وفى تحويله الى كائن منفرد لا يحتمل . لقد أصبح تابعا لعالم آخر . ويقول جريجوار ، المنشغل بالبال ، وهو يستمع الى الأصوات الصادرة من أفواه المنعوين وهى تلوك الطعام على مائدة الأسرة : « أنا جائع حقا ، ولكنى لا أشعر

(١) التحول ، ص ٧ .

بالجوع الى مثل هذه الأشياء « (١) . ومات جريجوار جوعا ، كما مات الصائم في « بطل الصيام » . وقد التفت الجماهير حول السيرك بعد موت الصائم ، حول الفهد النابض بالحياة الذي حل محله . وعندما مات جريجوار وجفت شرفقته ، كان مصيره الى صندوق القمامة ، أما والداه فقد عاد اليهما هذوء النفس واذا بهما يبديان اعجابهما « باكتمال أنوثة » أخته جريتا وبدا لهما من تصرف ابنتهما أنها تؤكد أحلامهما الجديدة وتشجع نواياهما الطيبة ، وذلك عندما وصلا الى نهاية رحلتهم ، فكانت الفتاة أول من وقف لتمطي ، (٢) .

انه عود الى الحياة الحيوانية بمجرد انزواء السؤال . فما دام الانسان لا يؤدي وظيفة في عالم الملكية فانه لا « يكون » أى شيء من الناحية الاجتماعية ، بل مجرد حشرة أو جثة .

ومع انتقال الكائن بهذا السؤال الى عالم الانسانية ، تبدأ الدورة الثانية ، دورة البحث .



« البحث » هو موضوع الثلاثية الكبيرة المكونة من « المحاکمة » و « أمريكا » و « القلعة » .

وهذه الأعمال الثلاثة الكبيرة عبارة عن اسقاط لقضايا وعذابات كافكا ، في قالب أسطوري . وهي حكايات تجمع بين قصص السحرة والملاحم . « لا توجد الا قصص سحرة دامية . فكل حكاية من حكايات السحرة تنبع من أعماق النسم والخوف . وهذا هو العنصر المشترك بين كل هذه الحكايات حتى لو اختلفت المظاهر . فقد لا تكون

(١) التحول ، ص ٧١ .

(٢) التحول ، ص ٨١ .

القصص الواردة من الشمال عامرة بالحيوانات كما هو الحال في القصص الافريقية ، ولكن النواة والرغبات الدفينة واحدة •

ففى كل حكايات السحرة تكون الغاية التى يسعى اليها البطل هى الحصول على أداة سحرية يترتب على استحقاقه عليها تغيير فى حياته وفى حياة شعبه • وطريق الوصول الى هذا الهدف مليء بالعقبات والمغريات • ولكن البطل المنتصر لا يكون الا أنقى انسان وأقل الناس انغماسا فى أمور الدنيا •

نجد كل هذه الجوانب فى أعمال كافكا الكبيرة سواء كنا بصدد قصة سحرة حقيقية مثل « المحاكمة » أو بصدد « رواية تعليمية » مثل « أمريكا » التى تذكرنا « بسنوات تدريب ويلهم مايسترو لجوته » و « بدافيد كوبرفيلد » لشارلز ديكنز ، أو بملحمة مثل « القلعة » التى تعيد الى الازهان القصائد الملحمية حول البحث عن كأس « جرال » الذى جمع فيه دم المسيح و « دون كيشوت » و « رحلة الحاج » لبونيان •

والغاية المطلوبة هنا ليست أداة سحرية بل رؤية روحية تغير الواقع وتسمح بتفهمه بعد تجاوز مظاهره ، ويكون « الخلاص » • والهدف عند كافكا ليس بلوغ السماء بمواجهة الامتحانات والصعاب ، كما يحدث فى « رحلة الحاج » • فالبطل عند بونيان يعرف ما هو مطلوب منه ويتساءل : هل أنا قادر على تحقيق ما هو مفروض على ؟ أما عند كافكا فيكون السؤال مختلفا سواء فى « المحاكمة » أو فى « القلعة » ، وهو : ما هو المطلوب منى انجازه ؟ ، أى أنه يتعين على البطل أن يحصل على تصريح بالوجود من خلال عملية البحث •

أما العقبات التى تعترض الطريق عند كافكا فتتمثل فى متاهات المدينة العديدة والمنهكة ، بما فى ذلك أجهزتها وبيروقراطيتها

والتدرج الهرمي في مراتبها ومناصبها الذي يؤدي الى تجميع المسؤولية وطمسها . والسير في هذه المتاهات أشد عناء من مسيرة دون كيشوت ، الفارس ذى الوجه الحزين ، فوق أراضى قشتالة الوعرة .
وينتشر موضوع المتاهة في أعمال كافكا بوصفه الباعث على الكابوس . ومن الأمثلة التي تصور هذا الموضوع المؤلم ، بحث كارل روسمان (بطل «أمريكا») عن مخرج من سلسلة الدهاليز في الباخرة أو بحثه عن مفتاح مسكن برونلدا لكي يهرب . وفي « المحاكمة » يتيه جوزيف ك . بين المرات والسلالم بحثا عن مقر المحكمة ولا ينجح في الوصول الى باب الكاتدرائية . ويظل المساح (في « القلعة ») هائما في الطرق المغطاة بالجليد ، فيمجن عن الوصول الى القلعة أو العودة الى الفندق .

أما الأماكن الأسطورية التي تدور فيها أحداث ملاحم كافكا فتحمل أسماء رمزية لها معناها المقصود ، مثل فندق الجسر ، فندق السادة .

ويبحث جوزيف ك . في هذه الصحراء البشرية عن نص «القانون» في مقر المحكمة التي لا يرى قضاها أبدا . وعندما يفتح بكل قلق وأمل الكتب الموضوعة فوق منصة القاضي ، فلا يجد أثناء تصفحه لاحدا سوى صور خليعة ، كما يلاحظ عنوان كتاب آخر : « العذابات التي عانتها مارجريت من زوجها » . فيقول جوزيف ك . : « ها هي كتب القانون التي تدرس هنا ! وها هم الرجال الذين سيحاكمونني ! » (١) .

انه يبحث عن القانون وعن القواعد التي تحكم الحياة وسط

أكواخ ومخازن العدالة التي تفوح منها رائحة « التثانة » ، وهو لا يصادف أبدا في طريقه انسانا يتشابه وجهه مع القنصاع الذي يتخفى وراءه ولا مع الوظيفة التي ينتحلها لنفسه : فهو لا يحصل على معلومات عن قضيته عن طريق المحامي ولكن عن طريق مصور يرسم من خياله وجوه القضاة الذين لا يراهم أحد • ولا ينتهي كابوس هذه الرحلة عبر كل ما هو مجرد من الانسانية الا بالموت • وينفذ حكم الإعدام مهرجو المسرح •

ويريد كارل روسمان ، أن ترسخ قدمه في « العالم الجديد » وأن يندمج في الحياة ولكنه لا يجد أول بوادر سعادته - بعد نهاية مطافه وسلسلة حالات فشله وخيبة أمله المتكررة - الا على خشبة مسرح متجول يمثل فوقها الذين لفظتهم الحياة ، الأدوار التي لم تنحها لهم الدنيا • ومساح القرية هو أيضا رجل غريب عن القرية يبحث عن نقطة ارتباطه بالعالم • لم يكن يطمح في السلطة أو الثياب أو المعرفة ، كما كان يريد فاوست أو جوليان سوزيل (الأحمر والأسود - ستندال) للذان عبرا عن بداية القرن التاسع عشر المبشر بأحلام البرجوازية الناشئة • لا ، انه لا يرغب الا في شيء واحد بسيط ، وهو أن « يكون » •

على أن المساح ، ذلك الفارس التائه الجديد ، ينزلق شيئا فشيئا في هذا العالم الذي يدار ، ابتداء من القرية حتى القلعة ، ومن الأرض حتى السماء ، كأنه شركة مساهمة غير اسمية ترمز تماما الى نظام والى عصر بكل ما فيه من موظفين فاسدين وطفقة لا يمكن الوصول اليهم ، وبكل مافيه من روح الخضوع والاستسلام والتدهور الأخلاقي الذي يفرضه على ضحاياه •

هذا العالم مثال لأقصى ضروب الانحطاط الإجتماعي والمعنوي

للحياة • انه عالم • الكون دى وست وست • ، عالم الغربه
الأقصى الذى تأفل فيه الشمس •

وهذا البطل الذى تسيطر عليه فكرة وحيدة وهي انجاز
مهمة واحدة ، كما هو الحال فى الأساطير والملاحم الشعبية ، ليس
بالرجل المؤمن الذى يبحث عن الهه • بقدر ما هو انسان يبحث
عن نفسه وعن نظام انساني • فسيد القلعة غائب أبدا ولا يجب
أن نبحث عن العظمة فى شخصه • بل فى الطاقة البشرية للشخص
الذى يواصل البحث حتى مماته عن الغاية النهائية ، أى فى شخص
المساح الذى لا يقبل الا المطلق كوحدة للقياس •

وتجرى المأساة بأجلى معانيها فى اطار يذكرنا بشارة اقطاعية
المانية قديمة لا يزال يتمتع فيها سادة القلعة بحق قضاء الليلة
الأولى مع عروسى القرى : انها مأساة العلاقات بين السادة والأتباع
فى الشكل الاجتماعى الجديد للشركات الرأسمالية غير الاسمية •
وفى الشكل الدينى لرسالات مزيفة وموظفين مزيفين فى خدمة اله
مشكوك فى وجوده • وهكذا تتمثل العلاقات الاجتماعية فى وشائج
تخرج عن نطاق الدنيا وتتخذ العلاقات الزائفة بين الناس مظهرا
أسطوريا لعلاقة الله بعباده •

ويخوض المساح كفاحا غامضا ضد هذا النظام الزائف القائم
فى السماء وفى الأرض ، لكنى يكتشف القانون الحقيقى للحياة ، أى
القانون الاتساقى • ويخر المساح صريحا فى هذه المعركة •



ما هى إذن تلك القوة الخفية التى يتقهقر أمامها القرمسان
الساعون الى اللامتناهى ؟ وما هى تلك الحقيقة التى يبذل الشهداء
أرواحهم من أجلها ؟

لا يمكن حل رموز هذا الواقع وتلك الحقيقة ، وعزلهما بعيدا عن الأسطورة التي يعيشان فيها . لا يمكن فصل القصة عن المعنى لأن العمل الأدبي ليس رداءً روائيا لأفكار مجردة ولأن المواقف ليست شعارات ولأن الشخصيات ليست مجرد شطائر بشرية تحشى بالشعارات أو بالنصائح الأخلاقية .

لا يتخذ العمل الخلاق شكل الرمز إلا لأن الكاتب لا يستطيع أن يعبر بطريقة أخرى عما يريد أن يقول ، ولأن المعرفة لا يمكن أن تنفصل عن الصورة التي تتجسد فيها . وكل هذه الرموز لا تعنى فى واقع الأمر إلا أنه لا يمكن إدراكها يستحيل إدراكه » (١) .

فمن العيث مثلا أن نبحث فى شخص قائد « مستعمرة الأشغال الشاقة » أو فى شخص إمبراطور « سور الصين » أو فى شخص سادة « القلعة » عن رموز بسيطة للأب ولرأس المال ولتصور كبير كبحار للرب . ولو أن أعمال كافكا تتلخص فى هذه الرموز البسيطة لكان من الأفضل له أن يكون اختصاصى تحليل نفسى أو رجل اقتصاد أو من رجال اللاهوت فيقول بوضوح وصراحة كل ما يتراعى له . لم يكن كافكا فيلسوفا بل شاعرا ، أى أنه آلى على نفسه ألا يعرض علينا فكرة معينة أو أن يحاول إثباتها ، بل عزم على أن يوصل لنا نظرة شاملة ومعينة للعالم ، وأسلوبا فى الحياة نختيره دون أن نلويب فيه .

وكل مبدعى الأساطير الكبار ، رأى كافكا وبني عالما بالصور والرموز ، واكتشف وعرض علاقات قائمة بين الأشياء ، ووجد كلا من الحلم والخيال والسحر أيضا فى وحدة لا تتجزأ . وذكرونا من

(١) « عن الريح » فى « سور الصين » ص ١٤٠ -

خلال تشابك أو ترادف المعاني بالخطوط الخارجية للأشياء وبالأحلام
المطمورة وبالأفكار الفلسفية أو الدينية وبالرغبة فى السمو .

ومنظر الثلوج فى « القلعة » وفى « طيبب القرية » وفى
« سور الصين » ، ليس مجرد صورة تشكيلية أخاذة تذكرنا
بتقشفها وبقوة ايحائها بلوحة بروجيل « القناصة وسط الثلج » ،
بل انها توحى الينا بالتأمل الحزين حول عزلة الانسان واقتقاده
الكينونة : « هذا الجليد وذلك الضباب الشمالى الذى لا يمكن أن
نتصور أى وجود انساني وسطه » . وهكذا يشعرونا هذا الجو
البارد أننا نعيش ، فى صميم كياننا ، اقتقادنا « الأرض والهواء
والقانون » . فالصورة هنا لا ترمز الى الفراغ أو العدم ولكنها هى
نفسها العدم والفراغ والمعاناة من اقتقاد شيء ما .

لا يمكننا أن ننساق اذن فى تفسيرات تلمودية لتفاصيل
قصص كافكا . فلا يوجد أى توافق حرفى معقول بين التطور
المموس للرمز وبين معناه المجرد . اننا بصدد شخصيات نابضة
ومتفردة ، تتحرك فى اطار عام للرمز ، ولا تتناقى واقعية التفاصيل
مع الرمزية بل تضيف عليها حياة .

ويفكر كافكا ، بوعى تام ، فى ديكنز فى روايته « أمريكا » .
وها هو يقول فى كراساته : « كوبرفيلد ديكنز . السائق عبارة
عن محاكاة حقيقية لديكنز . وينطبق ذلك بشكل أكبر على الرواية
التي أنوى كتابتها : حكاية الحقيقية ، والساحر الذى يجلب السعادة
للناس ، والأعمال المنزلية ، والمرأة المحبوبة فى المزرعة ، والمنازل
القلدة .. الخ . ولكن هناك المنهج بشكل خاص . كان غرضى --
كما اتضح لى الآن -- هو كتابة رواية على غرار ديكنز مع اثرائها
بأضواء أكثر حسما استعرتها من العصر الراهن وبأضواء أخرى

حيادية استخلصتها من ذاتي . فهنا فقرات من ديكنز قوية وغنية كالسيول العارمة ، ولكن تعقبها فقرات أخرى ضعيفة بشكل فظيع يكتفى فيها بعجن كل ما حصل عليه بيد متراخية . هذا المجمع العبثي يوحى باحساس بربرى . وأقول الحق انى تجبته بفضل افتقارى الى القوة وبفضل الدروس التى استفدتها بوصفى من أفراد الجيل الثانى » (١) .

لقد حاكى كافكا ، ديكننز تماما . كما حاكى بيكاسو ، ويلاكروا أو فيلاسكينز ، مع وعى ثاقب بشروط وقواعد الابلاغ ، ومع العلم على إعادة خلق توافقات جديدة ، لمرحلة جديدة من تاريخ عن طريق نسخ توافقات الماضى .

ويدرك كافكا تماما ما يعود الى ديكنز وما يميزه عنه . ان جهاز القانون المعقد الرامز الى المجتمع الذى يعمل فى خدمته . يسحق بلا شفقة ضحاياہ بواسطة تروسه الغريبة . كان ديكنز معاصرا للرأسمالية وهى لا تزال يافعة وكان مواطنا فى الأمة التى تحتل مركز الطليعة فى هذا النظام . وحظيت كلمته بجمهور عريض من المستمعين اليها . أما كافكا فقد عاش تجربة انحطاط النظام وأحس بذلك بشكل حاد من خلال النظام الملكى النمساوى المجرى بمؤسساته البالية . وهو يعلم أن صوته كيهودى يتكلم الألمانية سيخفق وأنه لن يصل فى حياته الا لجماعة محدودة فى أحسن الأحوال .

وكان ذلك من أسباب زيادة الطابع الخيالى للاسقاط الأسطورى لتجربته المعاشة .

(١) الغراسات ٦ ، أورد هذه الفقرة ماكس يروود فى كتابه «فرائز كافكا» ص ٢١٧ - ٢١٨ .

يتحاشى كافكا ، بشكل منتظم ، وصف حياته الداخلية بشكل مباشر فى أعماله الكبيرة : انه يكتفى بعرض الأشياء التى توميء الى انطباعاته وإلى العقبات التى تقف فى وجه رغبته . وهو يؤدى ذلك بالدقة الباردة الجديرة بمحضر جلسة أو تقرير اثبات حالة . ومن هنا فان وصفه الموضوعى للعبث يثير الحيرة بسبب جفافه . ولا شك أن أسباب اعجابه بجوركى تكشف لنا عن اتجاهه : « مما يؤثر على النفس أن ترى كيف يرسم جوركى ملامح أى انسان دون أن يصدر عليه أى حكم . أود أن أقرأ ذات يوم ملاحظاته التى كتبها عن لينين » (١) .

والموضوعية هى النموذج الذى يستوحى منه ملاحظاته : « يتكلم أشميد عنى بوصفى بناء . ولكننى لست سوى رسام متواضع لا يحسن أداء عمله . يقول أشميد انى أضفى جوا غريباً على الأحداث اليومية العادية . وهذا خطأ كبير . فالأحداث اليومية هى فى حد ذاتها أشياء خارقة ومهمتى تقتصر على توصيلها (٢) » .

والواقع الاجتماعى الذى يشهد عليه كافكا ويعانيه كضحية وقيم له المحاكمة ، لا يقل وهمية عن المجتمعات السحرية أو الأسطورية عند الانسان البدائى . لم تعد غربة الانسان وليدة عجزه عن مواجهة قوى الطبيعة بل تنشأ اليوم من احساسه بالعجز أمام قوى أجنبية معادية . ومن الممكن أن ينقض الطوفان فى أية لحظة ليفرق الناس ومنجزاتهم وأحلامهم وقيمهم . وفى ظل اقتراب تجرى الحياة اليومية فى جو من القلق والخوف من الكارثة الداهية . وهذا ما يشعرنا به كافكا بشكل مباشر وملاموس .

(١) ياقوتى ، كافكا قال لى ص ٧٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥١ .

وهو لا يحتاج الى وسيط بل يكتفى بوصف الواقع كما هو بلا اية اضافات خارجية ، أى بوصف الواقع بألوانه المعقدة المصانة بعناية ، وأيضاً بتهديداته وضغوطه التى يفرضها ، وبالمخاوف ودواعى السخرية والتمردات التى يثيرها فى روعس الرجال وقلوبهم . وهكذا يوحى الينا كافكا ، من خلال هذا الوصف وحده بضرورة قيام عالم آخر ، هذا بالرغم من أن الحركة الذاتية التى تحقق الانتقال من هذا العالم الى عالم اخر ، لا تترامى له .

يقدم لنا كافكا مأساة الوجود فى الاطار الظاهرى للحياة اليومية ، بأشعار لا تعرف التسامح مع عالم الغربة وعالم ضياع الذات . وهو يعرض لنا هذه المأساة بدقته فى تشريح أجهزة هذا العالم المعقد مع إبراز جوانب غموضه ودواعى الشعور بعدم الطمأنينة . ولا تدعى موضوعيته فى وصف العالم اللاانسانى أنها تقدم اجابات للمشكلات التى تطرحها قضاياها ولكنها تدفعنا دفعا الى البحث عنها . تحسر موضوعية كافكا النقاب عن الوجه الزائف لهذا العالم الذى يدعى أنه يحقق الأمان ، ليكشف عن حقيقته اللفظة المتجهمة ، وعن تفسخ وتصدع البناء المهزوز الذى يدعى الشموخ والخلود . وتجبرنا هذه الموضوعية على الاحساس بأن هذا العالم لا يستقيم مع نفسه ، وتدفعنا الى الوعى بحالة الغربة التى نعيشها .

ونجد دائما فيما يحكيه لنا كافكا ، العالم المألوف بكامله ، ولكننا نحس منذ الوهلة الأولى أن هناك أمرا شاذا يغير من الأضواء المسلطة على كل شئ . ونوقظنا هذه الهزة : فما نحن بصدد أسرة برجوازية صغيرة مطمئنة فاذا بابنتها ، المندوب التجارى الهادى ، يتحول فجأة الى حشرة ذات أرجل عديدة ، انه « التحول » فى كل العلاقات القائمة بين الاشياء وبين الناس . وجوزيف ك . . .

المندوب المفوض الذى لا يمكن أن يأخذ عليه القانون أو الرأى العام أى شىء ، يقبض عليه لحظة استيقاظه بلا سبب ظاهر حتى انهم يطلقون سراحه فوراً . غير أنه لا يزال متهما ، ولذا فقد انقلب مجرى حياته تماما كما انقلبت علاقاته بالمؤسسات وبالناس . فحياته تجرى الآن وفقا لمنطق آخر، لاصلة له بالمنطق العادى . ولكن التحول الذى أجراه كافكا ليس ضربا من التعسف ، مما يشعرونا لا بالغربة ولكن بالدهشة الكاملة . وهكذا يتجلى لنا جمود التقاليد والالتزامات والقيم المتعارف عليها ، مما يدعونا الى النظر فى أمرها . كما نشعر أيضا بأن المفاهيم الاجتماعية والتقليدية لم تعد تقنعنا ، وأننا مطالبون بايجاد مبررات أخرى غير حكم العادة .

وتلك هى رسالة الموقظ التى آلى كافكا على نفسه الاضطلاع بها ، واضعا ثقته فى البشر . حتى أنه كان يقول عن أسوأ الناس فى الدنيا « انهم أناس يمشون وهم نيام ، لا أوغاد » (١) .

وبعد أن يحدث الشرح من جراء أول سؤال ، وأول يقظة ، يحول كافكا بيننا وبين النكوص الى الوراء . وتظهر قدرة كافكا على فتح عيوننا من اصراره الدائم على تحطيم كل ما هو روتينى و ذكرياتنا وآمالنا . « فماضينا ومستقبلنا يتحكمان فينا » (٢) .

وقد آلى على نفسه أن يحطم هذه الشبكة وأن يعيدنا الى حاضرننا بلا قصد ولا تدبير منه . وهذا الحاضر لا يشكل نقطة انتقال فى مسيرة ، بل حق دائم لنا فى رجوعنا الى أنفسنا . اننا منكبون تماما على عادات الحياة . لم تعد الأحداث تتعاقب أمامنا كما

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٨٢ .

(٢) خياليات ، فى «اغراء القرية» ص ٤٩ .

كان يحدث وكما عودنا الواقع السلبي : لقد جرد كافكا هذه الأحداث من ثيابها المتهرئة التي تسمى المنطق بحكم تقليديتها والتي لم تعد تسبقها الأسباب ولا تعقبها التفسيرات .

وفي هذا الحلم أو الكابوس المنسوج من نفس خيوط حياتنا اليومية ، يمسك بتلابيبنا كل من التعسف والشذوذ . ونعجز عندئذ عن الاستشهاد بسابقة ، فتجبرنا بذلك لا منطقية ما يبدو معقولا على أن نشعر بكياننا وبمسئوليتنا .

وفي مواجهة الغربة التي تفرضها الحياة الآلية ، يقدم لنا كافكا عالما غير مكتمل ، عامرا بالأحداث التي تتركنا دائما معلقين . انه لا يحاول نقل العالم ولا تفسيره بل بناءه في شموله ليبرز لنا عيوبه ويوحى لنا بضرورة تجاوزه وضرورة البحث عن الوطن المفقود .

وهنا يتخلى كافكا عنا . فقد قادنا في دروب الجحيم المتشابكة وأرشدنا من بعيد الى تجربة النور من خلال نفق طويل لا نهاية له ثم تركنا عند هذه النقطة . فعالم كافكا هو عالم الغربة وعالم الوعي بالغربة .

وعالمه هو عالم اللغة ، ولكننا لغة تم تشكيلها في قالب من عالم الملكية ولا تستطيع الا أن تلمح الى عالم الكينونة . انها تعجز عن ارشادنا عن عالم الكينونة كما تعجز عن الكلام عنه .

لم يخرج كافكا من عالم الغربة ولذا فهو يرى أن العالم المحسوس وعالم الغربة شيء واحد . وتظل اللغة أسيرة له : « عنصما تستخدم اللغة في التعبير عما يوجد خارج العالم المحسوس ، فلا بد من استخدامها بطريقة التلميح لا بطريقة التشبيه ، لأن اللغة في عالم المحسوسات لا تخص سوى الملكية وعلاقتها » (١) .

(١) تأملات حول الخطيئة والالام والامل في الاستعدادات .. ص ٨٠ .

واقصى ما يستطيعه كافكا هو أن يوحى بما ينقصنا وما نفتقد . وحكايات كافكا ، شأنها شأن بعض قصائد مالارميه وريفردى ، ليست سوى حكايات لما نفتقد . « لا توجد ملكية ، لا يوجد سوى كائن يطالب بوجوده حتى النفس الأخير وحتى الاختناق » . وعندما قالوا له انه قد يكون مالكا ولكنه لن يكون كائنا ، كانت اجابته ارتعاشة ودقة قلب « (١) » .

لقد قادنا كافكا الى حدود الغربة . وظل يهاجم هذه الحدود دون أن يتمكن من تخطيها او اختراقها . ولم يكن عدم استكماله أغلب أعماله ، وعلى رأسها أعماله الثلاثة الكبرى ، محض صدفة : فقد جاب كافكا كل رحاب الغربة ووصل الى مشارف أرض المعاد ، أرض الكينونة ، دون أن يتمكن من دخولها . على أن ما أقدم عليه يؤكد وجوده وهذا هو أقصى ما وصل اليه . وهو يقول فى « المحامى الجديد » : « فى عهد الاسكندر كانت أبواب الهند بعيدة المنال ، الا أن سيف الملك كان يشير على الأقل الى وجهتها . وقد انتقلت هذه الأبواب الآن وأصبحت أبعد وأعلى مما كانت بكثير ولكن ما من شخص يشير لنا الى اتجاهها . وما أكثر عدد الذين يحملون سيوفا ، على أنهم يكتفون بالتلويح بها ، والسيون التى تريد أن تتبعها تتيه » (٢) . فهذا الفن يريد أن يوعز إلينا بتجربة اللامتناهي المعاشة ، من خلال انتفاءاته . وعدم اكتمال هذا الفن هو قانونه .

يخلق كافكا فى كل عمل من أعماله ما يشبه « النموذج » على غرار ما يفعل العلماء الآن لكي يدرسوا الظواهر . ولذا فهناك معان كثيرة تتراكم معا : فالمجاز القضائى فى « المحاكمة » قابل

(١) ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستعدادات » ص ٨٠ .

(٢) المحامى الجديد ، فى « التحول » ص ١٠٩ .

للتفسير الطبى أو النفسى أو الدينى أو الأسطورى • على أن كلا من هذه التفسيرات أو مجموعها معا ، لا يعبر عن المعنى المقصود فى أعماله وذلك أولا لأن الرمز لا يتفصل أبدا عما يرمز اليه فى كل عمل خلاق : فى الأدب كما فى التصوير والشعر • وأهم ما تتميز به الأسطورة هو قدرتها على الإيحاء لا بالتفسير ولكن بالرؤية وبالتجربة المعاشة • وثانيا لأن بناء النموذج ابتداء من وصف مجموع علاقات انسانية هو اشارة أو رمز للواقع يتجاوز كل التاويلات ، فالمستقبل ينعكس فى العالم الصغير الذى تخلقه الأسطورة •

والشعر هو بالذات فن تفتيت الوقائع الحاضرة الى أساطير ورموز لما لم يحدث بعد ، بل اننا نستطيع أن نقول عن طيب خاطر : ان الشعر هو التجربة المعاشة « للمفارقة » ولو أن هذه الكلمة ترتبط فى الأذهان بمعناها اللاهوتى • لسنا بصدد الحنين الدينى الى عالم آخر ولكن بصدد شحذ احساسنا باللامتناهى • وكافكا ، كائى فنان آخر أصيل ، شاهد على أبعاد هذا اللامتناهى •

ان امكانيات الانسان اللامتناهية قادرة على فتح كل الأبواب والنوافذ المغلقة • والفن الحقيقى طريقة للتذكير باللامتناهى • وكانت مهمة الأساطير العظيمة هى التذكير دائما باللامتناهى وبإثارة السعى اليه • ولا توجد أى جوانب لاهوتية فى الرغبة فى كسر دائرة العالم المغلقة ، وفى عزم التخلّى عن كل ما يتعدى التحليل الواضح الرشيد للحاضر •

ان المطالبة بالشمول فى البحث عن معنى الحياة وفى ارادة بنائها وفقا لقوانين أفضل ، تجعلنا فى معركة مع ما سنكون أى فى معركة مع ما ينقصنا حتى الآن وما نجعله بالضرورة عن أنفسنا ، ومع ما لا نستطيع أن نفكر فيه أو أن نقوله الآن ، دون أن نتخلّى مع ذلك عن قوله أو التفكير فيه •

لا بد أن تترجم لغة هذه « المفارقة » الانسانية ، بتعبيرات الانسانية العظيمة المفتحة على المستقبل، أن تترجم بهذه التعبيرات: الخطوات الغامضة للاهوتية السلبية التي تكتفى بسرد ما يتنافى مع المطلق ما دامت لا توجد لغة للتعبير عنه بشكل ايجابي .

يتجاشى كافكا ذكر الله . ولا يكاد يطلق هذا الاسم للإشارة الى سعى الانسان من أجل تجاوز الوضع الراهن بالبحث عن قانون أجل للحياة وباكتسابه واقاره . ولكي تكون لغته ، لغة «المفارقة» الحقيقة فهو يرسم في أفق الانسان ما كان يسميه ياسبرز « رمز الفشل » . ويبدو أنه كلن يتمرس على « تجربة الوجود من خلال الفشل » (١) . ان مفترق الطرق لكل أنواع العبث والشقاء الممكنة يشير في حد ذاته الى قانون جديد ، ويولد في نفوسنا حاجة لا تقهر الى بث الحياة في هذا القانون .

وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا ينفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة . والواقع أن الفن عبارة عن خلق ابداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانساني . لقد خلق كافكا عالما خياليا بمواد عالمنا هذا مع إعادة ترتيبها وفقا لقوانين أخرى ، تماما كما فعل المصورون التكعيبيون في الفترة نفسها ؛ اذ كشفوا الشاعرية الكامنة في أبسط الأشياء اليومية عن طريق نسخها بوعي . واذا أردنا أن نعرف كافكا فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق حكمه شخصيا على أعمال بيكاسو . قال يانوش عن بيكاسو في أول معرض تكعيبى له في براغ : « انه يشوه برادته » فأجابه كافكا : « لاأظن ذلك ، انه يسجل التشويهات التي لم تدخل بعد في مجال وعينا . فالفن مرآة « تنقل » كم تنقل الساعة » .

(١) كارل ياسبرز - الفلسفة - المجلد الثالث ، ص ٢٢٧ .

ملاحظات ختامية

كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانسانى فى العالم .

ومن هنا تترتب نتيجتان : لا يوجد أبدا أى فن غير واقعى ،
أى لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه . وتعريف
هذه الواقعية معقد للغاية ، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود
الانسانى فى صميم الواقع ، بوصفه خمرة الواقع .

كان بودلير يقول : « الشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهو
الشيء الذى لا تكتمل حقيقته الا فى العالم الآخر » .

وتعرف الواقعية بالأعمال لا قبل الأعمال . فكما أننا
لا نستطيع أن نحكم على قيمة أى بحث علمى اعتمادا على قوانين
الجدلية المعروفة حتى الآن ، كذلك أيضا لا يمكننا أن نحكم على
قيمة أى ابداع فنى اعتمادا على مقاييس استخلصناها من الأعمال
السابقة .

وفى إمكاننا أن نستخلص معايير الواقعية العظيمة من

واقعية بلا ضفاف - ٢٢٥

ستندال ويلزاك ، ومن كوربيه وريبين ، ومن تولستوى ومارتانه
دى جار ، ومن جوركي وماياكوفسكى . وإذا لم تنطبق هذه المعايير
على أعمال كافكا وسان جون بيرس وبيكاسو ، فما العمل إذن ؟
هل يتعين علينا اقتضاؤهم من الواقعية أى من الفن ؟ أو هل
يتعين علينا ، على العكس ، أن نوسع ونمد تعريف الواقعية وأن
نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، مما
يسمح لنا بضم هذه الاسهامات الجديدة الى تراث الماضى ؟

لقد اخترنا الطريق الثانى بمحض ارادتنا ، وعليه فقد اخترنا
بالذات أعمالا حرمتنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة
للواقعية .

والحرية لا تكون أبدا حرية مجردة . فهى لا تنشأ من
« العدم » . الحرية الأصيلة تمتد جنورها الى ثقافة الماضى وتشمل
معارك الحاضر والمهام المشتركة الملقة على عاتق بناة المستقبل .

ولا يستثنى الفنان أو الكاتب من هذه القاعدة . والواقعية
فى الفن ، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسه
باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية .

أن يكون الانسان واقعيلا يعنى على الاطلاق نقل صورة
الواقع بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من
خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه ، بل المشاركة فى البناء
الحلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين مع اكتشافه إيقاعه الداخلى .

وعلى هذا الأساس يمكن تعريف حرية الفنان الحقيقية : أن
الفنان لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلا عنه وبلا مشاركة منه ،
لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة بل انه واحد

من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسئولية .
وهو مطالب ، ككل انسان آخر ، لا بالاكتفاء بتفسير العالم ولكن
بالمشاركة في تغييره .

ومهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ : فهو
ليس مطالبا بأن يعكس الواقع بأكمله .

ان الواقعية لا تطالب العمل الفني بأن يعكس الواقع في
شموله وأن يرسم خط السير التاريخي لمرحلة معينة أو لشعب
معين وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل .
فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان .

ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية
للتغاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم في فترة
معينة ، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة
وعظيمة .

فقد يحس الكاتب مثلا ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك
من مظاهر الغربة دون أن تتكشف له أسبابها أو امكانيات تجاوزها ،
فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً .

لا يمكنني أن أستقرئ عند بودلير أو رامبو القانون الكامل
لنصرهما ، ولكن هل يعنى ذلك أنهما ليسا من أكبر مستكشفي
البقاع المجهولة ؟

لا شك أنه من المفضل أن يكون الوعي الفلسفى والسياسى
عند الكاتب أو الفنان فى مستوى موهبته . ولكننا اذا تمسكنا
بهذا المعيار وحده ، فلن نحكم على الشاعر من خلال شعره بل من
خلال ما يتمثل فى شخصه كمؤرخ أو سياسى أو فيلسوف .

نحن نتمنى أن يعي الكاتب أو الفنان بوضوح أبعاد المستقبل حتى تكتسب أعماله دلالة فضالية . على أننا إذا تمسكنا بهذا المعيار وحده لوجهنا بنفس السؤال الذى طرحه بودلير : « هل يبذل الكاتب الفاضل جهدا كافيا من أجل تحبيب الناس فى الفضيلة ؟ » ان القيمة الأخلاقية للفن لا تتمثل فى اسداء النصائح أو توجيه المواقف بل فى إيقاف وعينا .

ولا تنكر الماركسية القيمة الذاتية للخلق الفنى .

فالفضية الأساسية فى المادية الفلسفية وفى الواقعية الفنية هى أن الوعى لا يحدد الحياة بل ان الحياة هى التى تحدد الوعى . . . فالوعى لا يمكن أن يكون أى شئ غير الكائن الواعى . ومن هنا فان المادية الفلسفية أو الواقعية الفنية لا تفترض بالضرورة الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة . ومن السخف أن نستنتج مفهوم أى انسان للعالم من خلال وضعه الطبقي . كان ماركس ، من حيث أصوله الطبقيّة ، برجوازيا صغيرا كما كان انجلز من أبناء البورجوازية الكبيرة ، ومع ذلك فان تصورهما للعالم لا يمت بصلة الى مفهوم طبقيتهما للعالم . وهذا لا يعنى أبدا أن أى رؤية للعالم تنشأ فى أى مكان وفى أى زمان . فالنظرية الثورية لا تكون ممكنة الا مع وجود واقع ثورى . فلم تنشأ الماركسية ولم تنفصل عن النظريات الطوباوية السابقة لها الا عندما آكلت الطبقة العاملة نفسها كقوة تاريخية مستقلة . وعندئذ فقط سمح « تفهم الحركة التاريخية » بالوصول الى تصور ثورى للعالم باحتضانه للواقع الذى لا يزال فى طور النشأة والتطور .

هل نفهم من ذلك أنه لا يعيننا أن نعرف أن أعمال كافكا من ابداع ابن تاجر يهودى كان يعيش فى براغ ، تحت سيطرة

الامبراطورية النمساوية المجرية ، فى مرحلة تعفن الرأسمالية ؟
لا بالطبع . فدراسة الظروف التاريخية التى شهدت مولد وعى
كافكا مهمة جدا لأن كل المواد التى استخدمها فى بنائه الفنى
مستخلصة من تجربته المعاشة . غير أن هذا البحث الأولى ، أقرب
الى السؤال منه الى الاجابة . فالعمل الفنى ليس محصلة لقوى
مختلفة . انه اجابة اجمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها على الفنان
كل من عصره ووسطه العائلى الاجتماعى والدينى والثقافى ، وأيضا
وضعه الشخصى ومهنته وغرامياته ، أى كل ما يخص حياته . وتكون
اجابة الفنان شيئا آخر وليس مجرد انعكاس للظروف التى أثارت
السؤال . فلكى نفهم كافكا يجب أن نستخلص اجابته المتميزة
والجديدة من حاصل جمع التأثيرات المختلفة على مبادرته الخاصة
التي ينفرد بها وحده . ومع أن كافكا بوزجوازي صغير فى أصوله
الطبقية . شأنه فى ذلك شأن ماركس ، الا أنه لم يتجاوز الأبعاد
التاريخية لطبقته (أو بالأحرى لم يتجاوز افتقاد الأبعاد التاريخية) .
لقد عاصر كافكا ثورة أكتوبر والتحركات العالمية الكبيرة بعد الحرب
العالمية الأولى ولكنه ظل أسير الغربة التى شجبتها . فهو لم
يستخلص من وعيه بهذه الغربة النتائج الثورية بالرغم من أنه قدم
تعبيرا فنيا أخذا لها . ولذا فمن المهم أن نضع فى اعتبارنا أن كافكا
كان بوزجوازيا صغيرا وأن نعرف الظروف الفعلية التى عاشها فى
براغ وسط الطائفة اليهودية ومع أسرته . . الخ . . على ألا يغيب
عن بالنا أبدا أن هذه الدراسة الضرورية لظروفه ليست تفسيرا
ولا حكما على قيمة أعماله .

وقد قمنا بمحاولة مماثلة مع سان جون بيرس . وإذا كان
من السخف أن نعرف أشعاره بأنها تعبير عن حالة مرضية نفسية
عند بروجوازي كبير يحتل منصبا هاما فى وزارة الخارجية

«الفرنسية ، فمن العسير أيضا أن نفهم أشعاره تماما دون أن نكون على دراية بالتجربة الانسانية التي كانت سببا في رد فعله السلبي والمتعالى تجاهها » .

وعلى نفس النمط سيكون من الخطأ تقديم تفسير اجتماعي لبيكاسو ، عن طريق القوضوية والصوفية الأسبانية والتحلل المعنوي المميز لمرحلة الامبريالية وظروف السوق الرأسمالية للتصوير . الخ ، لكى نستنتج من كل ذلك أن فنه متدهور لأنه يكشف عن وجه البورجوازية المتدهورة .

نحن الآن على يقين بأننا بصدد انطلاقة جديدة في مجال التصوير وبصدد « نهضة » حقيقية . لماذا ؟ لأن بيكاسو فتح آفاقا جديدة وخلص الواقعية التقليدية من تعريفها الضيق ، باعاداته النظر في مفهوم الحيز والمنظور الذي غدا تقليديا منذ أربعة قرون . كان المنظور ، بمفهوم النهضة الإيطالية ، يعتمد على نظرة مختلفة ، كان العالم عندها مجرد منظر نشاهده بعين واحدة ونحن ثابتون في أماكننا . أما التصوير المسمى « تكعيبيا » فقد سمح لنا بأن نعي ظروفنا أكثر انسانية وأكثر واقعية وذلك برؤية الأشياء عن طريق عرض المظاهر المتتالية لشيء واحد ونحن ندور حوله ، أو عن طريق تركيبنا العناصر المميزة لشخص أو لمشهد في صورة واحدة ، كما يبدو لنا في ذاكرتنا أو في أحلامنا ، أو بتغيير نسب وأشكال الأشياء تماما كما تشوهها أو تضخمها رغباتنا أو مخاوفنا . هل كان ذلك خروجا عن الواقعية وانفصالا عنها ؟ لا ، لأن العالم كما يراه شخص يتحرك أو يتذكر أو يحلم أو يأمل أو يخاف ، عالم أكثر واقعية من التجربة الكلاسيكية لعالم جامد نتفرج عليه من خلال نافذة البرتي . ان المنظور التقليدي ، ومع كل الروائع

القديمة المبنية على المنظور ليست سوى حالة خاصة من حالات الواقعية • وأعمال بيكاسو عبارة عن تخطي جدلي لهذه الحالة •

ومثل هذا العمل يكون على تقيض العمل المتدهور •

انه عمل عامر بالقوى الحية لعصرنا • وقد اكتشف بيكاسو اشكال التعبير، التشكيلي عن القوى قبل أن يصل الى الوعي السياسي للحركة الأساسية في عصره •

وهذا درس كبير لنا : فكل عمل فني كبير يساعدنا على ادراك الأبعاد الجديدة لواقعنا •

لقد حزننا ماركس من كل مفهوم آلى وغير جدلي للعلاقة بين البناء التحتي والهيكل العلوي ، ومن هنا فهو يفتح لنا الطريق لكي ندرك أن العمل الخلاق الذي يتم في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهورا •

وهذه الجدلية المعقدة في علاقات العمل الإبداعي بالواقع وبالحياة ، هي الموضوع الأساسي لعلم الجمال الماركسي •

العمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل والأسطورة • ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للإنسان أى التكنيك والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعي ، أى كل ما تم فعلا أو في طريقه الى الاتمام • أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحي النقص وما هو مطلوب عمله في كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التي لم نسيطر عليها بعد •

لقد أشار ماركس الى الأسطورة بوصفها « وسيطا » بين البناء التحتي والهيكل العلوي ، فأكد بذلك دور الوجود الانساني.

كعنصر أساسى فى تعريف الواقعية الفنية • وهو يستبعد بذلك أيضا كل مفهوم ضيق للواقعية ، لأن الواقع الذى يشمل الانسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط بل يشمل أيضا ما سيكون عليه فى المستقبل • فأحلام الانسان وأساطير الشعوب هى خيرة المستقبل. وواقعية عصرنا واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميثيوسية •

ثبت

البرقى :

(ليون باتستا) مهندس معمارى ونحات ومصـور
وموسيقى وأديب ايطالى (١٤٠٤ - ١٤٧٢) كتب عدة مؤلفات
فى الفنون بصفة عامة ، وفى النحت والتصوير بشكل خاص .

التدورفر :

(البرخت) ، مصور وحفار ومهندس معمارى ألماني
(١٤٨٨ - ١٥٣٨) تلميذ دورر (Durer) يتميز
بخياله الشعاعى وتعتبر لوحته المعنونة « معركة أربيل »
(١٥٢٧) من أعظم أعماله .

أوبو - ملكا :

مسرحية لالفريه جارى ، واسم لشخصية أصبحت
شهيرة فى فرنسا ترمز الى أنانية وسخف السلطة البرجوازية
فى عالم يسخر من كل القيم .

: أورادور :

قرية فرنسية ، أباد النازي سكانها عن آخرهم وأحرق
كل مبانيها في يونيو ١٩٤٤ انتقاما من أعمال المقاومة الموجهة
ضده .

: أورتيجا إي إجراسيه :

(جوزويه) - كاتب أسباني (١٨٨٣ - ١٩٥٥) .
مارس تأثيرا كبيرا على الفكر الأسباني المعاصر له كما حظي
بشهرة على نطاق أوربا الغربية . ارستقراطي التفكير والأسلوب
يدعو الى فلسفة ليبرالية تعتبر الحياة هي الحقيقة الأساسية
التي لا يمكن أن تقوم الا على النظام . ترك أسبانيا في الفترة
ما بين ١٣٦ الى ١٩٤٢ متحاشيا الحوض في المعارك السياسية ،
ثم عاد اليها في ظل حكم فرانكو .

: أوژوما :

مدينة أسبانية صغيرة في الأندلس (مقاطعة اشبيلية) .
كانت فيما مضى مستعمرة رومانية ووجلت بها آثار ترجع الى
هذا العهد .

: أوسلو :

(باولو دي دونو الشهير بأوسللو) . مصور ومزخرف
فلورنسي (١٣٩٧ - ١٤٧٥) . اهتم بأبحاثه الهندسية

الوصفية قبل أن يصبح أستاذ المنظور • لاقت دراساته في الهندسة والمنظور نجاحا كبيرا ورواجا عند المخرفين والمكفّين • كانت أعماله استهلاكا لأعمال بيرو دلا فرائسكا وبيرو دل بولياو •

لوشفيتز :

مدينة بولندية أقامت بها السلطات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية معسكرا للاعتقال تمت فيه عمليات إبادة جماعية واسعة النطاق •

أوفيد :

(بوبليوس أفيدوس ناسو) شاعر لاتيني (٤٣ ق م - ١٦ م) مؤلف « التحولات » و « الغراميات » و « فن الحب » • الفخ شاعر سهل ولامح ومتأنق في أسلوبه • كان صديقا لفرجيل وهوراس وحظي برعاية الامبراطور أغسطس • نفى من روما في عام ٩ بعد الميلاد لأسباب مجهولة حتى الآن • ومات في المنفى بالرغم من استرحاماته في ديوان « أشجان » •

أونامونو :

(ميغل دي) فيلسوف وكاتب ليبرالي أسباني (١٨٦٤ - ١٩٣٦) له عدة من الأعمال تتميز بحساسها السحيق وشاعريتها منها : « الاحساس المأساوي بالحياة » و « مسيح فلاسكين » و « حياة دون كيشوت وسانكو » •

بارت :

(كارل) منظر سويسرى لاهوتى بروتستانتى، ولد فى مدينة يال فى عام ١٨٨٦ • تعتمد أفكاره على الاصلاح الكالفينى وقد أضاف اليه مفهومه الجديد للانتخاب الالهى (أى أن أفعال الانسان مكتوبة عليه منذ الأزل اما أن تكون خيرة واما أن تكون شريرة) • وقد اهتم ، من وجهة النظر المسيحية العامة بنقاء وانتشار اللاهوتية بالدفاع عنها ضد الليبراليه والاشتراكية المسيحية والاشتراكية الوطنية (النازية) ، كما أضاف اليها اسهامات جديدة (وجودية كير كجارد ، الاصلاح الاجتماعى الجندرى ، العودة الى التبشير الانجيلى والى الافكار اللاهوتية القديمة) •

باشلار :

(جاستون) - فيلسوف فرنسى من مواليد عام ١٨٨٤ • كتب العديد من المؤلفات فى الفلسفة العامة وفى فلسفة العلوم وفى التحليل النفسى بوجه خاص • تعتبر أفكاره فى هذا المجال استمرارا وتطويرا لآراء ونظريات جورج بوليتزير المعتمدة على التفكير المادى الجندلى •

برجامين :

(جوزيه) فيلسوف وكاتب أسباني (١٨٩٤-١٩٣٦) • أسس مجلة « الصليب والشعاع » (١٩٣٣ - ١٩٣٦) • وهو يوفق بين ايمانه الكاثوليكي وبين أفكاره المسرفة فى ليبراليتها • من أشهر مؤلفاته « أهمية الشيطان » •

برونلشي :

(فيليب) ، مهندس معماري ونحات وعصور من
فلورنسا (١٣٧٧ - ١٤٤٦) . يتميز فنه بالأناقة والتناسق
المتقشف . كان مشدودا الى أعمال السابقين فرحل الى روما
مع دوناتللو حيث عكف على البحث عن قواعد المعمار عند
القدماء . أمضى أغلب سني حياته في بناء قبة كنيسة سانت
ماري لافلور ، وهي آية في الجسارة .

بلياد :

كلمة تعني بالفرنسية مجموعة نجوم كوكبة « الثريا » ،
كما تشير الى بنات أطلس السبع في الأسطورة اليونانية .
ويقصد بهذا اللفظ أيضا في مجال الأدب ، مجموعة مكونة من
سبعة شعراء . وأشهرها مجموعة قامت أثناء النهضة
الفرنسية ، بزامة رونسار وقد اندثرت هذه المدرسة ثم
برزت أهميتها من جديد خلال القرن التاسع عشر .

بوالو :

(نيكولا) شاعر وناقد فرنسي شهير (١٦٣٦-١٧١١) ،
يميل شعره الى البرود وان كان دقيقا ومنمقا . من أكبر نقاد
الفن الكلاسيكي ولكن يؤخذ عليه بالذات إنكاره التام وتجاهله
لكل الشعر الفرنسي القديم السابق للمالرب .

يوسويه

أسقف فرنسي (١٦٢٧ - ١٧٠٤) أكبر وأفصح خطيب ديني عرفته بلاده . كان يدعو للعقائدية الصرفة بأسلوب يجمع بين غنائية الأناجيل وبين النظام الروماني . من أشهر أعماله « المواعظ » و « المراثي » التي أبى بها كبار شخصيات الدولة ودعا فيها لأفكاره . وقد وقع الاختيار عليه في عام ١٦٦٩ كمعلم لولى العهد فكتب من أجله « حديث حول تاريخ الكون » و « السياسات المستخلصة من الكتب المقدسة » وهي تدور أساسا حول تأكيد « الحق الالهي » للملوك .

بوكلين :

(ارنولد) - مصور سويسري (١٨٢٨ - ١٩٠١) . -
فنان قوى تتميز أعماله بالتباين الشديد في أضوائها وبتفاوت أهميتها . لمساته شاعرية واللوان جميلة . وقد تفوق بالذات في نوع من الأسطورة النصف - وثنية والنصف - المانية ، تطنى فيها الألوان الساخنة والجسورة .

بومة آتينا :

تعبير كان يطلق في الماضي على العملة المتداولة في آتينا . وكانت واجهة العملة تحمل صورة رأس الربة آتينا وعلى ظهرها صورة البومة ، الطائر المكرس لربة المدينة الذي غدا رمزا لها .

يونيان :

(جون) ، كاتب صوفي انجليزى (١٦٢٨-١٦٨٨) .
انضم فى عام ١٦٥٣ الى طائفة المعادين على أثر أزمة أخلاقية
مر بها ، وأصبح أفصح مبشرى الدعوة المعمدانية . تقع
مؤلفاته فيما يزيد عن ستين مجلدا ، وهى كتابات من رضى
شخصى بحث بأسلوب يتخذ من التوراة نموذجه الأوحى .
وتكاد قدراته الايحائية تبلغ أحيانا حد الهذيان ، كما يصل
حماسه الى درجة الهوس الصوفى . على أن هذا الكاتب
استطاع أن يؤثر بعمق باستخدام أبسط وسائل التعبير .
ومن أشهر أعماله عند الانجليز روايته الرمزية الدينية
« رحلة الحاج » .

بينون :

(ادوار) - مصور فرنسى ، من مواليد عام ١٩٠٥ .
كان عاملا ثم التحق بالدراسات المسائية فى مدرسة الفنون
التطبيقية (١٩٢٧) ، تأثر فى بداية حياته بفرنان ليبييه ،
وبالتأثيرية ثم ببيكاسو . وهو صاحب تكوينات تشكيلية
كبيرة تدور حول حياة العمال فى أسلوب سخى وقوى . وقد
تولى تصميم ديكورات وملابس للمسرح القومى الشعبى
(مسرحية شهرزاد لسوبرفيل والام المسور لبرخت) .
ومن أعماله المعروفة أيضا مناظر فى جنوب فرنسا ومصارعات
الديوك . كتب عنه الفيلسوف الفرنسى هنرى ليفيغر
« بينون أو الجدلية والتصوير » .

تاسيت :

(كورنيليوس) مؤرخ لاتيني (٥٥ - ١٢٠ م)
تتميز كتاباته بالجدية وبأسلوبها الدقيق وبالحرص على إيراد
الحقائق الموضوعية والبحث عن الأسباب الدفينة للأحداث .
وقف ضد طغيان حكام روما ومنهم نيرون بالأخص .

التحفة المجهولة :

قصة لبليزاك تدخل في نطاق « الدراسات الفلسفية »
لنفس الكاتب . ويدور موضوع القصة حول مصور يعمل
منذ عشر سنوات في لوحة لم يرها أحد قط . وعندما
يكشف عن اللوحة التي يرى فيها صورة لجسد امرأة ،
لا يرى الناس فيها سوى خليط مشوش من الألوان لا يظهر
فيها الا قدم بديعة في أحد ركانها . وهكذا وصل الفنان الى
العلم من فرط استغراقه التام في البحث عن الكمال .

التحولات :

قصائد أسطورية لأوفيد تعتبر من أبرز أعمال الشعر
اللاتيني وتتناول كل أساطير الميثولوجيا .

جارى :

(ألفريد) أديب وكاتب مسرحى فرنسى (١٨٧٣ -
١٩٠٧) . اشتهر فور انتهائه من دراسته الجامعية بمسرحية
« أوبو - ملكا » وهي عبارة عن هجو مقذع وكاريكاتورى

للبرجوازية ، اثارت مناقشات عنيفة حولها • كان بوهيميا
شديد الوقاحة في نظر البرجوازيين ، عاش حياة غريبة
قوامها الانطلاق الفطري الساذج والتهكم الشديد على كل
قيم المجتمع الفرنسي •

جاكوب :

(ماكس) كاتب وشاعر فرنسي (١٨٧٦ - ١٩٤٤) ،
من ممثلي التكعيبيية الأدبية • كان صديقا لأبولينير وبيكاسو •
كان مهتما بالتصوف الى جانب اهتماماته الفنية فاعتنق
الكاثوليكية •
تجمع كتاباته بين الخيال والسخرية وبين الواقعية، كما
تجمع أيضا بين الغنائية والتصوف • له أعمال عديدة منها
روايات ودواوين وروايات مليئة بالأشعار ، وشعر منشور •

جرونفالد :

(ماتياس) - مصور ألماني (١٤٦٠ - ١٥٢٨) عمل في
السنوات ١٥١٢ الى ١٥١٥ في زخرفة وتصوير المذبح الكبير
لطائفة الانطونيين في ايسنهايم بمقاطعة الزاس • وتوجد
هذه الأعمال حاليا في متحف كولمار وهي تمتاز بشراء ألوانها
وبجمعها العبقري بين الواقعية والصوفية •

جوى :

(جوان) واسمه الأصلي جوان جونزاليز • مصور من
أصل أسباني (١٨٨٧ - ١٩٢٧) • وصل الى باريس في عام

١٩٠٦ وانضم الى التكعيبيين بفضل بيكاسو ، فاصبح من أشهر رواد هذا الاتجاه الجديد . صور عددا كبيرا من لوحات الطبيعة الصامتة ولوحات تمثل المهرجين والبهلوانات .

جونجورا :

(لوى دى جونجورا اى ارجوت) قسيس وشاعر أسباني (١٥٦١ - ١٦٢٧) . عرف في بداية حياته كشاعر يكتب قصائد دارجة ومتأنقة في أسلوبها ، تخلط بين الغنائية والسخرية . كان عام ١٦٢٦ ، تاريخا حاسما في تحول موهبته ، اذ راح يبيحث عن أسلوب الملع وأنقى . . أشعاره عامرة بالاستعارات غير المتناسكة وبالجمال المعكوسة في تركيبها وباستخدام الألفاظ في معاني جديدة مما زاد من غموض أشعاره التي احتاجت دائما الى تفسير تولاه عدد كبير من الأدباء . وقد أثلر سخرية لوب دى فيجيا وسرفانتيس ، وغيرهما من الأدباء ، وان كانوا يعترفون له جميعا بتأثيره على الأدب الاسباني .

جونزاليز :

(يوليو) فحات أسباني (١٨٧٦ - ١٩٤٢) ، تعلم تشغيل المعادن في ورشة أبيه الذي كان يحترف الصياغة . استقر في باريس عام ١٩٠٠ حيث دأب على الرسم بالاستمبل تحت تأثير ديجا ، كما تخصص في النحت بالمعدن المضغوط وفي عام ١٩٢٥ تحول الى الحديد المطروق .

الحاسديون :

طائفة صوفية يهودية نشأت في بولندا حوالى عام ١٧٤٠ ، تدعو الى الاتحاد بالروح الالهية عن طريق التأمل وحده . وللوصول الى هذه الغاية يجب كبح كل شهوات الجسد والسعى الى اللذة المشروعة وحدها .

دكبير :

أديب وفيلسوف وعالم رياضيات فرنسي (١٧١٧ - ١٧٨٣) . أحد مؤسسي الانسيكلوبيديا الفرنسية بالتعاون مع ديدرو .

دياجيليف :

(سيرج دي) مدير فرقة باليه روسية شهيرة (١٨٧٢ - ١٩٢٩) بدأ حياته كناقذ فني في روسيا حيث رأس تحرير مجلة « عالم الفن » باللغة الروسية . انتقل الى فرنسا وطاف في أمريكا وفي بلدان أوروبا حيث قدم عروض باليه لاقت نجاحا فائقا .

كان يحيط نفسه دائما بعدد كبير من الفنانين والمصورين ومصممي الرقصات والموسيقيين وشجع كل الاتجاهات الحديثة في مختلف مجالات الفن . وقد مارس تأثيرا كبيرا على الفن الزخرفي والمسرحي وعلى الموسيقى ، وعلى كل جماليات الفن الحديث .

دى لاتور :

(جورج) مصور فرنسى (١٥٩٣ - ١٦٥٢) • كان مصورا للملك لويس الثالث عشر - فنان واقعى ترك لنا لوحات عظيمة تتميز بتقشف فى التجسيم وبالتأثيرات الضوئية الموفقة • كان يسمى ساحر وشاعر الظلال •

روسكين :

(جون) - ناقد فنى وعالم اجتماعى انجليزى (١٨١٩ - ١٩٠٠) كتب اول مؤلف له بعنوان « التصوير الحديث » (١٨٤٣ - ١٨٦٦) للدفاع عن مصورى حركة ما قبل روفائيل • (Pre-Raphaelitism) • شرح أفكاره الجمالية بأسهاب فى « مصابيح العمارة السبعة » (١٨٤٩) وفى « حجارات البندقيّة » (١٨٥١ - ١٨٥٣) وعنى « محاضرات حول فن العمارة والتصوير » (١٨٥٣) • أنفق أمواله فى تأسيس جمعيات للخدمات الاجتماعية • كان كارليل صديقه وملهمه فى أغلب الأحوال •

روسينول :

(اى براتس) ، مصور وكاتب من قطلونيا (١٨٦١ - ١٩٣١) عاش عدة سنوات فى باريس ثم عاد الى أسبانيا حيث نال شهرة كبيرة بسلسلة لوحاته المعنونة « الحداثق المهجورة » • كتب بلغة قطلونيا عددا كبيرا من المسرحيات

الدرامية البرجوازية والكوميديات الأخلاقية التي تعكس واقع المجتمع المعاصر له •

ما قبل روفائيل :

(حركة) PRE-R اسم أطلق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على مفهوم جمالي يعتبر أن قمة ما توصل اليه التصوير تتمثل في أسلاف روفائيل • وكان الناقد الانجليزي الشهير جون روسكين أقوى مدافع عن هذه الحركة • وقد سميت هذه الحركة أيضا البدائية Primitivism وكان لها أنصار كثيرون في إنجلترا بالذات ابتداء من عام ١٨٤٩ •

ريفيير :

(جاك) كاتب فرنسي (١٨٨٦ - ١٩٢٥) • عاد الى العقيدة الكاثوليكية في عام ١٩١٣ بتأثير من كلوديل • ومن كتاباته الشهيرة دراسات عن بودلير وكلوديل وجيد • الخ • (١٩١٨) وعن رامبو (١٩٣٠) ومراسلاته مع بول كلوديل (١٩٠٢ - ١٩١٤)

ريليك :

(رينر ماريا) كاتب باللغة الألمانية (١٨٧٥ - ١٩٢٦) • ولد في براغ وقضى حياته منعزلا متجولا وأقام بالأخص عدة سنوات في باريس حيث عمل كسكرتير للفتحات الفرنسي

رودان • كتب العديد من الدواوين • ويعبر شعره عن قلق
ميتافيزيقي لروح تبحث عن الله من خلال الطبيعة •

سالمون :

(اندريه) كاتب وشاعر فرنسي من مواليد عام ١٨٨١
كتب قصائد فلسفية تفيض بالاحاسيس والرؤية القلقة •
له دراسات فنية عن « سيزان » و « حياة و وفاة المصور
١ • مودلياني » • وهو يمزج لوحاته الواقعية بشعره المعقد
والفريد من نوعه •

سانت يوف :

كاتب وناقد أدبي فرنسي (١٨٠٤ - ١٨٦٩) • ارتبط
في بداية الأمر بفيكتور هوجو ولامارتين وبالمدرسة الرومانتيكية
عموما • من أبرز أعماله « لوحة تاريخية ونقدية للشعر
الفرنسي في القرن السادس عشر » التي أحيا فيها من جديد
مركز شعراء البلياد (انظر هذه الكلمة) الذين ظلوا محل
التجاهل العام طوال قرنين من الزمن • اختلف سانت يوف
مع هوجو وانضم فيما بعد لأنصار سان سيمون من
الاشتراكيين الخياليين •

سردنابال :

(موت سردنابال) لوحة للمصور الفرنسي أوجين ديلاكروا
(متحف اللوز) مستوحاة من مسرحية كتبها بايرون عن

هذا الملك الأسطوري ، تصوره وهو مستلق على سرير الملك
بلا أى انفعال بينما يجرى حرق قصره وذبح نساؤه أمام
عينيه .

شتين :

(جرتروود) أديبة وروائية أمريكية (١٨٧٤ - ١٩٤٦) .
استقرت فى باريس منذ عام ١٩٠٣ وارتبطت بصلات وثيقة
بالحركة التصويرية الطليمية . كانت مجموعتها الخاصة
تشمل أعمالا هامة لبيكاسو ودوانيه روسو . كتبت
مؤلفات عديدة بأسلوب ساذج مصطنع وأثرت على نثر شردور
أندرسون وعلى هيمنجواى والروائيين الذين ينتمون حسب
تعبيرها الى « الجيل الضائع » .

غالون :

(هنرى) عالم نفسى وسياسى فرنسى (١٨٧٩ -
١٩٦٢) تخصص فى سيكولوجية الطفل وله فيها أبحاث
ودراسات هامة تعتمد على الفكر المادى الجدل . كان اشتراكيا
ثم انضم للحزب الشيوعى فى عام ١٩٤٢ أثناء الاحتلال
النازى . رأس بعد الحرب لجنة تعديل برامج التعليم فى فرنسا
وانتخب عضوا فى الجمعية العمومية .

فاليزى :

(بول) كاتب وشاعر فرنسى (١٨٧١ - ١٩٤٥) كتب
قصائد رمزية صعبة ، غريبة ودقيقة ولامعة فى فنها ، تعبر

عن افكاره بصور غنية • اما كتاباته النثرية فعامة بالآراء
وبالاهتمام بالشكل •

فرانشيسكا :

(بيرو دلا) مصور ايطالى (١٤١٦ - ١٤٩٢) • من
أشهر أعماله زخرفة كنيسة سان فرانسوا داريزو بمناظر
بطولية وتاريخية وانجيلية •

فوسيان :

(هنرى) - استاذ فرنسى فى علم الجمال (١٨٨١ -
١٩٤٣) كان أستاذًا فى السربون وفى الكوليج دى فرانس •
له عدد من المؤلفات العميقة فى تحليلها للتصوير فى القرن
التاسع عشر وفى القرون الوسطى (فن النحت الرومانى
المسيحى ، والفن الغربى) ، كما اهتم بشكل خاص بدراسة
قواعد واساليب فن التصوير الرومانى المسيحى •

.. فولار :

(امبرواز) - تاجر لوحات فنية وصاحب دار نشر
وكاتب فرنسى (١٨٦٨ - ١٩٣٩) • حكى فى « مذكرات تاجر
لوحات » الطريقة التى توصل بها الى الثراء والشهرة باهتمامه
بأعمال سيزان وفان جوخ ودوانيه روسو ، ورودان فى وقت
كانت تهاجم فيه هذه الأعمال غير الأكاديمية • كتب عدة
مؤلفات عن بول سيزان (١٩١٤) ورينوار (١٩٢٠) وديجا

- (١٩٢٤) وان كانت تعتمد أساسا على رواية نواز حياتهم
- رسم له بيكاسو صورة شخصية

كارافاج

- (ميخائيل أنجلو امريجي ، المشهور بـ يكارافاج)
- مصور ايطالي (١٥٦٩ - ١٦٠٩) • كان عاملا يدويا في بداية حياته ونجح في تكوين نفسه كمصور بلا مساعدة من أى أستاذ • عبقرية قوية وجسور ، ألوانه دافقة وتفكيره أصيل وفنه متمرّد • كان يدعو الى احتقار محاكاة القدامي والقواعد الجامدة فى الفن وتمسك بمبدأ واحد وهو : محاكاة الطبيعة • صور مواضيع عنيفة وغير مألوفة فى عصره : مفامرات ليلية، مجرمين ، غجر ، جثث موتى ، متسولين • الخ •

كالدرون :

- (بيدرو كالدرون دى لباركا) شاعر اسباني شهير
- (١٦٠٠ - ١٦٨١) • كان ضابطا ثم قسيسا • كتب مسرحيات دينية وتراجيديات تتميز بقوتها وبتقشفها وتصور الطابع الاسباني المعاصر له بفروسيته وغطرسته •

كالان :

- مؤسس الحركة الاصلاحية فى فرنسا (١٥٠٩ - ١٥٦٤)
- درس علم اللغة واللاهوت والقانون واعتنق البروتستانتية فى عام ١٥٣٤ وانتقل الى سويسرا فعاش فى جينيف وكان له

اثر كبير على الفكر والاخلاق هناك حتى غدت قلعة
البروتستانتية • وتقوم عقيدته أساسا على أن الخلاص الذي
يمنحه الله للانسان الحاطي هبة منه لا يستحقها الانسان •
ويجب أن تنبع اعمال الانسان من الايمان الصادق لا بهدف
الحصول على ثواب • والحكم للتوراة لا للكنيسة ولذا لا تعترف
البروتستانتية بالكهانة ولا بأغلب الطقوس الكنيسية •

كلوديل :

(بول - لويس شارل) • دبلوماسي وشاعر فرنسي
(١٨٦٨ - ١٩٥٥) • اعتنق الكاثوليكية في عام ١٨٨٦ فكان
لها تأثير حاسم على تفكيره • تمتاز كتاباته بالرمزية والواقعية
في نفس الوقت وان طغت عليها الصوفية على أي حال •
أسلوبه سهل ومندروس ، وغامض وقوي •

اتخذت كتابته شكلا خاصا ومميزا لها أشبه بالشعر
المنثور ، اذ يكتبه على شكل آيات منغمة تتكون من ١٥ و ١٨
و ٢٢ مقطع •

كواتروشتو :

(حركة الأربعمئة) حركة فنية وأدبية ايطالية في القرن
الخامس عشر ، وهو العصر الذي ازدهر فيه أدباء وفنانون
منتمون الى رقم ٤٠٠ (ويقصد به ضمنا ١٤٠٠) •

كينيه :

(ادجار) مؤرخ فرنسى (١٨٠٣ - ١٨٧٥) ملحد وليبرالى
اشتهر ب « دراسة حول حياة يسوع » (١٨٣٨) التى ألفها
العالم اللاهوتى الألمانى ستروس ، كما عرف أيضا بمؤلفه
عن « عبقرية الثورات » (١٨٤٢) وعن اليسوعيين (١٨٤٣)
وعن محاكم التفتيش (١٨٤٤) وعن المسيحية والثورة
الفرنسية (١٨٤٦) . أبعد من فرنسا على أثر انقلاب لويس
بونابرت فى ديسمبر ١٨٥١ فعاش فى بروكسيل حيث كتب
« احتضار الضمير الانسانى » (١٨٦٧) و « الخلق » (١٨٧٠)
مستوحيا فيها نظريات داروين . نشرت زوجته كل أعماله
ومراسلاته فى ٣٠ مجلدا .

لانطوان :

(بول) عالم طبيعيات فرنسى (١٨٧٢ - ١٩٤٦) ، حل
محل بيركورى فى عام ١٩٠٤ كاستاذ فى مدرسة الطبيعة
والكيمياء . منظر مشهور قدم اسهامات علمية عظيمة فى مجال
نظرية الاشعاع وتايين الغازات ونسبية الطاقة . قام بدور
سياسى ونضالى أثناء احتلال النازى . كان عضوا فى الحزب
الشيوعى الفرنسى .

لوتريامون :

(ازيدور دو كاس الشهير بالكونت دى لوتريامون) -
شاعر فرنسى (١٨٤٦ - ١٨٧٠) . كان موته المبكر والطابع
الغريب لأعماله ، وتجاهل معاصريه له من أسباب وضعه فى

زمرة « الشعراء الملعونين » • يعتبره الشعراء السرياليون في القرن العشرين أحد الممهورين للمرستهم •

ليجييه :

(فرنان) - مصور فرنسي (١٨٨١ - ١٩٥٥) • كان انطباعيا ثم تأثر بـسيزان وشارك منذ عام ١٩١٠ في الاتجاه التكميبي • ومنذ عام ١٩١٨ تأكد أسلوبه الخاص في التصوير: استخدام المادة الناعمة المجردة من الشخصية ، ألوان صريحة وحية ، مبسطة على مساحات واسعة • كان عضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي ومن أهم أعماله زخرفة مدخل كنيسة نوتردام داسي (١٩٤٦) ، كما نفذ في محرفه الخاص عددا من لوحات الزواج المعشق • اقيم متحف خاص يضم أعماله في بيو (مقاطعة الألب ماريتيم) •

لي نان :

(الاخوة) - اخوة ثلاثة مصورون فرنسيون - انطوان (١٥٨٨ - ١٦٤٨) ، ولويس (١٥٩٣ - ١٦٤٨) وماتيو (١٦٠٧ - ١٦٧٧) • انضم الثلاثة الى اكاديمية التصوير في عام ١٦٤٨ •

لينهات :

(موريس) عالم في أصول السلالات البشرية (انتنولوجيا) (١٨٧٨ - ١٩٥٤) • كان مبشرا بروتستنتيا في جزر لويالتي

وفى كاليدونيا الجديدة • له دراسات هامة فى لغة وفكر
سكان كاليدونيا الجديدة • ومن أعماله الشهيرة « ملاحظات
حول مسكان كاليدونيا الجديدة » (١٩٣٠) ، رجال الأرض
الكبيرة » (١٩٣٤) ، « دوكامو » (١٩٤٧) •

ماسون :

(اندرية) مصور فرنسى من مواليد عام ١٨٩٦ ، مارس
التكعبية لفترة من الزمن (١٩٢٢) ثم انضم للسرياليين فى
عام ١٩٢٣ • ويتضح احساسه المرهف بالايقاع وبالزخرفة
فى لوحاته التى عالج فيها الحرب الاهلية فى اسبانيا (١٩٣٦)
اتجه ماسون منذ عام ١٩٤٥ نحو التجريدية • ومن أعماله
فى المسرح ، اعداد ديكورات وملابس مسرحية « موتى بلا
قبور » لجان بول سارتر ، ومسرحية « هاملت » •

مالارميه :

(ستيفان) - شاعر فرنسى (١٨٤٢ - ١٨٩٨) • أصابته
صدمة فى حياته أدت الى انفصاله عن بيئته والى قطع كل
صلات تربطه بها • أصبح شاعرا « مضربا عن المجتمع » وأقام
فى لندن حيث عاش فى ضنك منستر تحمله طوال حياته بكل
نبل • ويشبه بودلير الى حد قريب فى تمرده المزوج بالملل •
وبالرغم من « عقم » نشاطه الأدبى ، فقد أنجز فى عامين
ثلاث أعمال وقضى اثنين وثلاثين عاما فى كتابة بقيتها بالرغم
مع الحاح الحاجة الى الخلق عليه • ونجح أخيرا فى اكتشاف
طريقه الخاص والتخلص من تأثير بودلير وتوصل الى لغة

شاعرية جديدة تماما لحصها فى كلمتين : تصوير لا الاشياء
ولكن تأثيرها علينا » •

هاليفتش :

(كازيمير سيفرينوفتش) مصور روسى (١٨٧٨ -
١٩٣٣) • تأثر بالاتجاه الحوشى وانتقل الى باريس فى عام
١٩١١ حيث زاول أسلوبه الهندسى القريب الشبه بأسلوب
فرنان ليجه ، ولكنه سرعان ما اتجه نحو التجريدية التى
أطلق عليها تعبير «سوبريماتيزم» (Suprématisme) وشرح
مبادئها فى بيان له كتبه بالاشتراك مع ماياكوفسكى فى عام
١٩١٥ • كانت لوحته المسماة «مربع أبيض على خلفية بيضاء»
نهاية المطاف فى أبحاثه • نشر فى عام ١٩٢٦ كتابا بعنوان
« عالم اللاتمثيل » •

هوسينيالك :

(ليون) كاتب وادارى فرنسى (١٨٩٠ - ١٩٦٤) -
المدير الفنى لمسرح العمل العالمى (١٩٣٢) ، وعميد المعهد
القومى العالى للفنون الزخرفية (١٩٤٦) ثم عميد المعهد العالى
للدراسات السينمائية (١٩٤٧ - ١٩٤٩) • ناقد فنى
وسينمائى ، وصاحب عدد من الروايات ودواوين الشعر •

هيوستر :

(كونت جوريف دى) - سياسى وكاتب وفيلسوف
فرنسى (١٧٥٣ - ١٨٢١) • من بيئة كاثوليكية متقشفة ،

هاجر الى لوزان على اثر قيام الثورة الفرنسية حيث نشر «تأملات فى فرنسا» (١٧٩٦) ليدين فيها «الجريمة المزدوجة» التى ارتكبتها الثورة ضد الدين المسيحى وضد السلطة الملكية . اضطر الى الانتقال الى روسيا القيصرية بضغط من حكومة الديركتوار على سويسرا ، فارتبط هناك بالمجتمع الارستقراطى فى سان پترسبورج . وتلتقى نظراته الفلسفية للتاريخ مع نظرة بوسويه : العناية الالهية ، ارادة الله ، الحق الالهى الذى تتوارثه الأسر الملكية الحاكمة .

مينوطون :

كائن ممسوخ فى الاسطورة الاغريقية له جسم انسان ورأس ثور .

نرفال :

(جيرار) - كاتب فرنسى (١٨٠٨ - ١٨٥٠) من جيل الرومانتيكيين المتحمسين . قضى حياة فريدة من نوعها ، تغلب فيها الحلم على الواقع بشكل تدريجى . تجول فى أنحاء فرنسا وفى أوروبا . وفى عام ١٨٤١ أصيب بأول نوبة جنون ، وسافر بعدها الى تركيا ومصر وسوريا (١٨٤٣) فعاد من هناك « برحلة الى الشرق » (١٨٥١) وهى رواية رومانتيكية تخلط بين الخيال والذكريات الحقيقية . وقد انتابته نوبات الجنون عدة مرات حتى وجد ذات صباح مشنوقا بحبل فى سور أحد المنازل . يعتبر نرفال المهيد لبودليير ومالارمييه وللسرياليين .

هاسيك :

(ياروسلاف) كاتب تشيكي (١٨٨٣ - ١٩٢٣) . كتب
عدة من القصص القصيرة الفكاهة . وقد لاقت روايته الشهيرة
« مغامرات الجندي الشجاع شفيك » التي تجري أحداثها
أثناء الحرب العالمية الثانية نجاحا عظيما وعالميا (١٩٢٠ -
١٩٢٣) كما حولها برتولد برخت الى مسرحية تحمل نفس
الاسم .

هولدرلين :

(جان فردريك) - شاعر ألماني (١٧٧٠ - ١٨٤٣) .
كان الجنون يتربص به حتى تغلب في عام ١٨٠٢ . مرت به
فترات من الصفاء أعقبها اختلال قواه العقلية تماما .
وقد جادت قريحته العبقرية « بالقصائد الغنائية »
(١٨٢٦) المتميزة بنقاء وحيها وبتناسق الشكل والركة .
أصبح يحتل الآن مركزا رئيسيا بين شعراء ألمانيا .

هيراكليت :

فيلسوف اغريقي ولد في أفيز في آسيا الصغرى
(حوالي ٥٧٦ - ٤٨٠ ق م) . يرتبط هيراكليت بالفلسفة
الأيونية ، وهو يعتبر أن كل شيء يحتوي على نقيضه
وأن التناقض هو أساس الحياة وأساس كل حركة . على أن
التغير لا يحدث بشكل عشوائي بل يخضع لقانون عام يخلق
التناسب . . والرجل الحكيم هو الذي يمثل للقوانين المنظمة

للكون ويعمل على أساسها • أثرت أفكار هيراكليت
الفلسفية على الرواقين وأفلاطون وأرسطو كما أنها اكتسبت
مضمونا جديدا مع المنهج الجدلي الحديث في التفكير عند هيجل
وماركس •

ويستلر :

(جيمس) - مصور وحفار أمريكي (١٨٣٤ - ١٩٠٣)
تتميز أعماله بالطابع الشخصي البحت في فنها وفي ألوانها •
كان يخضع كل شيء لتناسقات التدرج في الألوان • من أبرز
أعماله « صورة شخصية لوالدة الفنان » •

لاديو :

(فاليري) - كاتب فرنسي (١٨٨١ - ١٩٥٧) • كان
مولعا بالفنون الجميلة والقراءة والأسفار • مساهم بكتابات
لا في المجلات الأدبية الفرنسية وحدها ، بل وفي المطبوعات
الأجنبية فنشر مقالات بالانجليزية والأسبانية حول الأدب
الفرنسي • ترجم إلى الفرنسية عددا من الأعمال الأدبية
الانجليزية منها « أوليس » لجيمس جويس (١٩٢٩) بالاشتراك
مع آخرين •

ياسبرز :

(كارل) - فيلسوف وعالم نفساني الماني من مواليد
عام ١٨٨٣ • يعتبر أحد الفلاسفة الوجوديين الأساسيين

واقعية بلا ضفاف ٢٥٧

الحاليين ، كما أنه أكثرهم تمسكا بالميتافيزيقية • انطلق
ياسبرز من الكانطية ومن البحوث السيكلوجية فتوصل الى
مذهب صعب ودقيق في مبحث الأمور العامة (انطولوجيا)
حيث لا يوجد الكائن الا من خلال الإدراك وفي حدود التفكير •
وبناء عليه فإن الكائن لا يتحقق أبدا ككل ، وبالتالي فإن
الارتفاع (المفارقة) لا يتحقق الا بالانفصال عن الوجود عن
طريق الفشل الأعظم • ولذا يتعين على الانسان الاختيار بين
الدين والعلم • من أهم مؤلفاته « دراسة نفسية لادراك
العالم » و « العقل والوجود » •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٥
بيكاسو	١٥
سان جون بيرس	١٠٣
كافكا	١٣٧
(١) العالم المعاش وصراعاته	١٤٧
(٢) العالم الداخلى وازدواجاته	١٧٠
(٣) تناقضات العالم المبنى	١٩٨
ملاحظات ختامية	٢٢٥
تبيت	٢٣٣

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالمستأجر
فرع الساحل

دار الكتاب العربي للطباعة والنشر
بالمطمان

١٩٦٨



التمن ٢٥ قرشا